Kiju Yoshida

O ANTICINEMA DE YASUJIRO OZU

Kiju Yoshida

Tradução CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Madalena Hashimoto Cordaro (coord.)
Lica Hashimoto
Junko Ota
Luiza Nana Yoshida

6 APRESENTAÇÃO

10 PREFÁCIO Duas lembranças inesquecíveis

16 I · SOBRE A SINGULARIDADE DAS OBRAS DE OZU
17 O olhar do travesseiro inflável
23 Cenas supostamente impessoais de um anônimo
28 Uma biografia repleta de lacunas

36 II · A IMAGEM PRIMORDIAL DE UM CINEMA EXTRAORDINÁRIO
37 Imitação: o desespero do início – Os filmes mudos
45 Repetições e defasagens – *Coral de Tóquio* e *Eu nasci, mas...*
52 A montagem flutuante – *Mulher de Tóquio* e *Um hotel em Tóquio*
61 Imagens: a morte do olhar – *Filho único*

74 III · CONTRADIZENDO SEU TEMPO: GUERRA E PÓS-GUERRA
75 Fotografia comemorativa e drama familiar – *Os irmãos da família Toda*
87 Sobre o caos do mundo – *Era uma vez um pai*
101 A solitária natureza antitemporal – *Relato de um proprietário*
107 Triste relação: imagem e palavra – *Uma galinha no vento*

116 IV · O PRAZER DE VER: CONSIDERAÇÕES SOBRE *Pai e filha*
117 Engodos e ironias do cinema
130 O tempo dessincrônico e a narrativa irrealizada
138 A desconstrução da interpretação: o corpo translúcido

150 O máximo da ironia: a imagem do vaso
160 A fascinação da ausência: a cadeira no dia do casamento

170 V · O CINEMA QUE REVELA: CONSIDERAÇÕES SOBRE *Era uma vez em Tóquio*
171 O que se oculta no início
183 Sobre o caos do homem
196 O olhar sagrado do além
211 Palavras de um estranho: o outro como Ordem
222 E, por fim, o olhar dos mortos...

234 VI · A FELIZ VELHICE
235 O círculo de *remakes*: o anti-*Era uma vez em Tóquio* – *Também fomos felizes* e *Começo de primavera*
248 A ironia da velhice – *Dias de outono*
264 O destino das repetições e deslocamentos – *A rotina tem seu encanto*

282 CONCLUSÃO Imagens infinitamente abertas

291 NOTAS DA TRADUÇÃO

293 FONTES BIBLIOGRÁFICAS

295 FILMOGRAFIA DE YASUJIRO OZU

305 FILMOGRAFIA DE KIJU YOSHIDA

Conjunção astral: felizes momentos de encontro e celebração. Já secular, o cinema contém igualmente centenários de autores que escreveram sua história com imagens e movimentos magistrais. Um deles é Ozu, cujos cem anos de nascimento comemoram-se em 2003.

Na série produzida em parceria entre a Cosac & Naify e a Edições da Mostra, faz parte dos festejos a publicação deste volume, traduzido diretamente do japonês. Coincide também a presença do diretor Kiju Yoshida na 27ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, sendo jurado da competição de Novos Diretores e acompanhando este lançamento editorial. Coincide ainda a presença de sua mulher, Mariko Okada, que é dama de primeira grandeza do cinema japonês e que, em sua rica trajetória, atuou em clássicos de Ozu, repetindo a experiência do pai, o pioneiro Tokihiko Okada, que protagonizou cinco filmes silenciosos do diretor.

O cerimonial japonês se completa com o minucioso ensaio de Yoshida, construído com base em sua breve, porém enriquecedora, vivência com Ozu. Ritualístico, Yoshida saboreia numa análise zelosa e aplicada o misterioso encantamento de uma das figuras mais reverenciadas do cinema japonês. Sua narrativa (que, considerando-se a relação muitas vezes perversa entre mestres e aprendizes, poderia incorrer em parcialidade) transforma-se num impressionante exercício de reconstituição arqueológica.

Como em qualquer ação humanística de resgate e restauração, Yoshida ilumina o gênio desbotado pelo tempo e pelos caprichos da memória. Nós nos tornamos seus devedores, pois seu ensaio preenche todas as lacunas e justifica plenamente o atributo de gênio inconteste de Yasujiro Ozu. Por outro lado, a extrema disciplina

também eleva Kiju Yoshida ao panteão dos gênios ritualistas que, em vez de disputarem com um mestre insuperável para superá-lo, enfrentam valentemente o desafio de nos enriquecer com novos ensinamentos sobre a era do cinema de fulgor e sobre seus ídolos, até então intocáveis.

Leon Cakoff e Renata de Almeida
Mostra Internacional de Cinema
São Paulo, outubro de 2003

PREFÁCIO DUAS LEMBRANÇAS INESQUECÍVEIS

Quando penso em falar sobre o diretor Yasujiro Ozu, não posso deixar de me referir a ele como "sr. Ozu". Restaram-me duas lembranças inesquecíveis de quando era vivo. A primeira vez que o vi foi em janeiro de 1963, já faz mais de trinta anos, em Kamakura, por ocasião de um banquete de ano-novo que reuniu diretores da companhia cinematográfica Shôchiku. Não sei se isto ocorre porque estou tentando me recordar, mas lembro-me de tudo o que se passou naquela noite: entre os cerca de quinze diretores de cinema que se encontravam naquele banquete de ano-novo, o sr. Ozu, o mais velho de todos, sentava-se no lugar de honra, junto ao *tokonoma*, e eu, o mais jovem, encontrava-me no outro extremo.

Entretanto, iniciado o banquete, o sr. Ozu veio sentar-se a minha frente, servindo-me saquê, calado. Depois, até a festa terminar, o sr. Ozu e eu, sem quase trocarmos palavra, ficamos a servir saquê um para o outro. Por causa disso, nem é necessário dizer que o banquete, que deveria ter sido uma ocasião festiva, acabou por imbuir-se de uma atmosfera de dias comuns. Na verdade, compreendi muito bem o motivo daquele seu comportamento inesperado e estranho. Era uma típica resposta sua ao fato de que, no outono do ano anterior, eu publicara em certa revista uma crítica intitulada "Fim de verão" ("Kobayagawake no aki"), sobre o filme homônimo, na qual eu dizia que aquela obra não parecia sua.

No filme, há uma situação que faz pensar ter sido ela encenada para agradar à geração jovem, e, porque na época eu me incluía nessa faixa etária, percebi o fato de modo bastante imediato e assim o indiquei. Mas, em vez de o sr. Ozu formular uma tese contrária, tudo que ele fez foi servir-me saquê, calado. Ele era assim, o sr. Ozu.

E, enquanto servíamos saquê um para o outro, ele, já um pouco embriagado, disse-me casualmente: "Afinal, diretor de cinema é como essas prostitutas que, cobertas de palha debaixo da ponte, tentam atrair cliente". A frase soava como uma piada típica do sr. Ozu, uma tirada cheia de humor.

Afinal, "prostitutas atraindo clientes, cobertas de palha debaixo da ponte" talvez tenha sido seu modo metafórico de dizer que, no cinema, não há como não existir relação comercial. Certamente, o sr. Ozu respondia-me com uma pergunta: ao afastar-se completamente do mercado, como um diretor poderia fazer e vender um filme?

Não compreendo inteiramente o verdadeiro sentido da comparação. Talvez, afinal, não haja necessidade de compreendê-la. Pois o sr. Ozu era uma pessoa que gostava de fazer piada de tudo e detestava levar as coisas a sério.

A outra lembrança é de quando, no mesmo ano, em novembro, fui visitá-lo no hospital universitário de Ochanomizu. Estando adoentado desde o começo da primavera, ele já sofrera algumas internações, mas, depois do verão, aquilo se tornou parte de seu cotidiano. Certo dia, com o outono já bem adiantado – lembro-me bem de que era um dia chuvoso e frio –, o sr. Ozu, que de hábito era extremamente forte, parecia pequeníssimo em seu quarto de hospital.

Estava completamente lúcido. Após ter proferido palavras de agradecimento pela visita, manteve-se calado. Eu também perdi a fala, por causa da aparência extremamente mudada do sr. Ozu. Mesmo assim, quando eu já estava de partida, ele me dirigiu algumas palavras em tom de murmúrio:

"O cinema é drama, não é acidente".

Ele as repetiu duas vezes, sempre murmurando, como se as dissesse para si mesmo. Foram as últimas palavras que ele me dirigiu. Quase um mês depois disso, em 12 de dezembro, exatamente no dia em que completava sessenta anos, o sr. Ozu faleceu. Passaram-se mais de trinta anos, e hoje estou com a mesma idade que ele tinha quando faleceu. O sr. Ozu odiava revelar suas verdadeiras intenções, talvez por considerá-las hipócritas. Pelo mesmo motivo, achava inconveniente que fizessem objeções às palavras que proferia. Mesmo assim, as que ele disse em seu leito de hospital ecoam em meus ouvidos e ainda hoje desafiam minha compreensão.

Quando o ouvi dizer que "o cinema é drama, não é acidente", senti-me perplexo com essa frase inesperada. Embora o sr. Ozu soubesse que a morte era iminente, ele conseguia fazer piada e ainda se divertia em lançar mão de uma expressão contraditória, o que me causou profunda admiração. Isso porque, apesar do que me disse, o sr. Ozu, em seu cinema, eliminava na medida do possível o drama, que era subentendido como simples fato acidental, ou retratado de modo casual.

Mesmo em relação aos atores, ele os proibia veementemente de atuar de modo dramático, ficava definitivamente empolgado com diálogos casuais do dia-a-dia, realçava os gestos comuns e não perdoava a atuação exagerada. Negando seu próprio universo cinematográfico – e, dessa maneira, traindo nossas expectativas –, qual teria sido sua verdadeira intenção ao proferir de súbito, consciente da proximidade da morte, a frase "o cinema é drama, não é acidente"?

Terá o sr. Ozu querido dizer que os acontecimentos do cotidiano tratados com indiferença é que seriam o verdadeiro drama, e que as

narrativas que se podem ver na maior parte dos filmes não passariam de acidentes falsos, ou fabricados? Entretanto, se as compreendêssemos assim, aquelas últimas palavras se elevariam como antítese excessiva, e é certo que sentimos aí uma falta de naturalidade, pelo fato de terem-se originado de duas linhas de pensamento. Pois a transmissão de uma afirmação – "o cinema é drama" – e de uma negação – "não é acidente" – tão distintas afasta-se demais das declarações incrivelmente humorísticas, ambíguas e suaves características do sr. Ozu.

Não teria sido aquela uma típica expressão do humor do sr. Ozu, referente à crítica de que em seus filmes faltava o aspecto dramático? Não teria sido uma tentativa de não se opor àquela crítica, ouvi-la com indiferença e, desse modo, acabar por sublimá-la? Além disso, a morte estava próxima, e talvez o sr. Ozu estivesse expressando suas verdadeiras intenções mais uma única vez.

De qualquer forma, porque as últimas palavras foram proferidas de modo extremamente claro, com uma afirmação e uma negação, penso que escondiam um significado diferente em seu avesso, e ainda hoje elas ecoam em meus ouvidos e me deixam perplexo.

Ainda assim, ao começar a falar dessa forma sobre o sr. Ozu, eu mesmo vim usando repetidas vezes suas expressões peculiares e abusando de sua forma. Claro, apenas afirmei algo extremamente óbvio ao dizer que as coisas do sr. Ozu são típicas dele, e talvez ele mesmo tenha empregado aquelas palavras como um jogo tautológico.

Entretanto, o que procuro expressar como "típico do sr. Ozu" refere-se a declarações suas que, dependendo do ouvinte, aos poucos começam a surtir efeito. Isto é, logo após termos lhes atribuído

significado, outro diametralmente oposto vem à superfície e vai ampliando-se, tanto em profundidade quanto em horizontalidade, até um limite insuspeitado. Resulta que o fato de ele ter morrido sem que se pudesse decifrar inteiramente o sentido de suas últimas palavras acabou por fazer-me declarar, com alguma relutância, que isso era "típico do sr. Ozu".

Desnecessário dizer que seus filmes pertencem a um universo flutuante, no qual os significados permanecem em estado de completa indefinição – e que, por isso, tudo que podemos afirmar é que são "típicos do sr. Ozu".

Mas não é absolutamente para causar embaraço às pessoas que falo do cinema do sr. Ozu desse jeito *nonsense*, reiterando as mesmas palavras. Antes, é porque, imerso num sentimento de familiaridade, não tenho outro modo de expressar a alegria de assistir a seus filmes, de fruir a ambigüidade ilimitada que emana de suas imagens, senão repetindo serem elas típicas do sr. Ozu, ou serem típicas das obras do sr. Ozu.

I · SOBRE A SINGULARIDADE DAS OBRAS DE OZU

Para falar sobre o cinema de Ozu,[1] o caminho mais natural é certamente começar, sem vacilação, pelo marco que foi *Era uma vez em Tóquio* (*Tokyo monogatari*).

Lançado em 1953, por ocasião dos cinqüenta anos do diretor, *Era uma vez em Tóquio* foi, todos concordam, o filme que alcançou a mais alta reputação dentre os 36 títulos do diretor até então preservados. O próprio Ozu achava, interpretando o universo formal dessa obra, que ela era um bom exemplo para o espectador penetrar a horizontalidade e a profundidade que seu cinema compreendia.

Era uma vez em Tóquio inicia-se com um casal de idosos moradores da cidade de Onomachi (perto de Hiroshima, em frente ao Mar Interior), que viaja para encontrar, depois de muito tempo, os filhos radicados em Tóquio. Certa manhã, os anciãos, sentados lado a lado numa sala banhada pelo sol do começo do verão, trocam palavras no dialeto daquela região,[2] enquanto arrumam a bagagem para a viagem:

MULHER O travesseiro inflável não estava aí dentro?
MARIDO Mas eu não te pedi para cuidar dele?
MULHER Não está aqui, não.
MARIDO Mas eu não te entreguei?
MULHER É mesmo?

O casal, que deve tomar o trem depois do almoço, chegará a Tóquio no dia seguinte e, por isso, precisa de um travesseiro inflável para

dormir à noite, durante a viagem. Nesse momento, como que para interromper a conversa dos dois, o proprietário da casa vizinha aparece à frente do jardim, dirige-lhes um "Bom dia!" e coloca-se entre eles, falando sobre os filhos do casal, que moram em Tóquio. Assim que o vizinho parte, dizendo "Bem, viajem com bastante cuidado!", o casal de velhos volta ao diálogo anterior:

MULHER O travesseiro inflável não está aqui, viu?

MARIDO Como é que pode não estar? Procure melhor.

Enquanto diz isso, o marido percebe que o travesseiro inflável já se encontrava guardado:

MARIDO Ah, achei, achei.

MULHER Achou?

MARIDO É, achei.

Assim, como se nada tivesse acontecido, o casal volta aos preparativos de viagem.

Embora o diálogo casual sobre o travesseiro inflável dos dois velhos pareça se revestir de uma comicidade espontânea e restrita apenas àquela cena, ele continua ressoando inexplicavelmente, provocando decerto o sentimento de haver não só uma profundidade oculta nos gestos das figuras do casal, mas toda uma latitude de sentidos em sua ambigüidade psicológica.

Naturalmente, num diálogo como esse, que até parece *nonsense*, o objetivo da representação era decerto expressar os laços de um

casal de velhos que caminhavam juntos já havia longos anos, uma relação que evocasse um sorriso e falasse por si só. Mas, não se restringindo a um nível de expressão – pelo contrário, ampliando-o –, o diálogo do travesseiro inflável nos deixa forte impressão na alma, pela excessiva simplicidade, pela inocência que se depreende da compreensão mútua do casal.

Esquecendo-se de que já colocara o travesseiro inflável na maleta de viagem, o marido murmura: "Ah, achei, achei". A mulher, por sua vez, como se fosse óbvio, assente: "Achou?". De novo, o marido repete as mesmas palavras mecânicas: "É, achei". Mesmo que digamos tratar-se das reações inconscientes de um casal de velhos, companheiros de muitos e muitos anos, que se detêm sobre coisas tão cotidianas como o arroz cozido no chá, mesmo assim, tal simplicidade e tal inocência são tão notáveis e belas que nós, de fora, não poderíamos inserir aí nenhuma outra palavra.

Entretanto, esse fato acaba nos conduzindo a um clima de total incerteza. Seria, talvez, porque essa harmonia do casal nos provoca certa inveja inconsciente? Ou porque nos induz a um estado de ceticismo ante a existência, neste mundo, de uma inocência pura assim? Qualquer que seja a razão, para além daquela inocência por demais transparente, daquela profundidade recôndita, acaba-se por espreitar algo como uma segunda dimensão.

Agora, em outro contexto, repensemos o diálogo do travesseiro inflável.

O marido, esquecido de que o colocara na bagagem, culpa a mulher, mas logo descobre o objeto dentro de sua própria maleta. Até aí, nada de estranho no episódio do travesseiro inflável. O ma-

rido apenas teria esquecido que guardara o travesseiro, e a mulher não o critica por isso. Nada de especial no caso, e assim prosseguem pacificamente.

Mas o fato de não haver nada de estranho nessa situação levanta algumas questões. Se pensarmos que a vida é um caos e está cheia de contradições, o episódio do travesseiro terá externado isso de modo muito natural, e, mesmo que sentíssemos que algo se esconde por trás dele, nada poderíamos fazer. E, se pressupormos que não há nada estranho nas atitudes do casal de velhos, o que restará é apenas o travesseiro inflável, o qual também participa do diálogo. Assim sendo, tudo que poderemos concluir é que nele que se encontra algum motivo de estranheza.

Vamos, portanto, experimentar ouvir o diálogo do casal de velhos como se fôssemos nós o travesseiro inflável. Independentemente da desatenção do marido, ou de seu esquecimento, o travesseiro estava dentro da maleta de viagem. Sem nenhuma relação com o diálogo trivial que o casal troca, ali já se encontrava o travesseiro inflável. E foi o travesseiro inflável que possibilitou denunciar a inadvertência do esquecido velho e repreendê-lo.

Desnecessário dizer que o travesseiro, que é um objeto, não levantaria objeções à criticável falta de cuidado do velho. Mas o fato de o travesseiro inflável, matéria inorgânica, ter-se mantido obstinadamente calado não teria indicado, por si só, um sentido mais profundo no diálogo casual dos velhos?

Poderíamos, talvez, chamar esse episódio de "O olhar do travesseiro inflável". Obviamente, não existem olhos num travesseiro inflável, mas, ouvindo quietamente as ações do casal de velhos, ele

conhecia o desenvolvimento dessas ações melhor do que nós; e o que nos assegura disso é, evidentemente, a própria presença dele.

Decerto, é a própria existência do travesseiro inflável que recebe dessa forma a ação e a ambigüidade de nossos sentidos humanos, exemplificada pela inadvertência do velho, que não consegue enxergá-lo, mesmo estando o travesseiro debaixo de seu nariz. Não pude deixar de nomear "O olhar do travesseiro inflável" esse olhar que nos joga para dentro do mais profundo silêncio das coisas.

Possivelmente, os filmes de Ozu, mediante objetos como o travesseiro inflável, tomam o ponto de vista das coisas que contemplam a nós, humanos. Enquanto falam de trivialidades como faz o casal de velhos, eles delineiam de modo casual a falta de senso crítico dos homens, que, mesmo assim, continuam vivendo bem, colocando-se ao mesmo tempo no lugar dos objetos e, assim, devolvendo-nos um olhar crítico.

E Ozu não tenta nem fazer o espectador ver claramente o travesseiro inflável que se tornou a tal ponto assunto central para o casal de velhos. No fim, quando o velho descobre o travesseiro, toma-o nas mãos por um momento, mas logo o solta, de maneira descuidada, desprezando-o. Baseando-se no fato de não mostrar claramente o travesseiro inflável ao espectador, Ozu tenta fazer-nos perceber ainda mais o olhar que sua existência lança sobre nós. Assim, é uma expressão contraditória fundada na ausência – ou, em outras palavras, é uma contenção de expressão típica de Ozu.

O olhar do objeto travesseiro inflável acompanha até o fim a jornada do casal de partida para Tóquio. Esse olhar vai, ainda, encontrando o olhar do próprio Ozu e amalgamando-se a ele.

Era uma vez em Tóquio (Tokyo monogatari)

Marido (Chishu Ryu) e mulher (Chieko Higashiyama), enquanto fazem preparativos para a viagem, travam um diálogo casual:

MULHER O travesseiro inflável não estava aí dentro? / MARIDO Mas eu não te pedi para cuidar dele? / MULHER Não está aqui, não. / MARIDO Mas eu não te entreguei? / MULHER É mesmo?

Ao mesmo tempo, o travesseiro inflável lança sobre o casal de velhos seu olhar de objeto. Provavelmente, os filmes de Ozu tomam o ponto de vista dos objetos e contemplam a nós, humanos.

O casal de velhos de *Era uma vez em Tóquio* parte para essa cidade a fim de encontrar-se com o filho e a filha. E a Tóquio que os velhos vêem, em que estado se encontraria? A enorme, complexa e diversificada cidade era contemplada pelos anciãos, mas para eles se tornava absolutamente impossível compreendê-la.

Entretanto, Tóquio já era decerto uma grande metrópole, independentemente da existência do casal de velhos numa longínqua cidade provincial. Como nos sugeriu o relato do travesseiro inflável já analisado, devemos dizer que, aqui, tampouco é o casal de velhos que olha Tóquio – pois, se existe algum olhar, é o da metrópole, que olha os dois velhos, contemplando-os incessantemente.

Como se para fazer-nos perceber isso claramente, as primeiras imagens que aparecem de Tóquio exibem um grupo de chaminés que exalam fumaça negra, na região fabril do bairro de Kôtô; uma estação suburbana de trens que correm pelos canais e diques de Arakawa; uma placa onde se lê "Clínica Hirayama – Geral e Pediátrica", afixada num poste telefônico das redondezas; e uma seqüência de roupas estendidas nos varais das casas vizinhas.

Mas o casal de velhos que acaba de chegar a Tóquio não viu necessariamente as imagens dessas coisas. Como não se mostra ao mesmo tempo a imagem dos dois velhos em pé a contemplar essas paisagens, não há prova de que eles as vejam. Evidentemente, ocorre uma ausência do ponto de vista da pessoa que olha – ou seja, trata-se de uma imagem não-identificada, que paira ambiguamente na tela.

A placa citada, onde se lia "Clínica Hirayama", mostrada casualmente num poste, guarda alguma relação com o casal de velhos. Seguindo o desenvolvimento da história, ficamos sabendo que o filho do casal trabalha numa clínica semelhante, nos arredores da cidade. Entretanto, diferentemente de lermos o escrito momento após momento, a progressão do filme impossibilita que voltemos atrás para lê-lo – e, naquele instante, do ponto de vista da irreversibilidade temporal do cinema, quando o espectador ainda não sabe que a filha do casal de velhos se chama Hirayama, a placa mostrada no poste não passa de um signo sem nenhum significado.

As imagens que narram dessa forma a chegada dos dois velhos a Tóquio não passam de um pequeno fragmento escolhido da paisagem da imensa metrópole – já que não se pode nomear quem estaria olhando a paisagem – e não superam, portanto, o estatuto de imagens anônimas, que permanecem impessoais até o fim. Assim, tal e qual o olhar do travesseiro inflável, não é o casal de velhos que contempla Tóquio. É o olhar da coisa gigantesca que é Tóquio que olha para os dois velhos – e também para o espectador. Por exemplo, mesmo que tenhamos conseguido ler "Clínica Hirayama" na placa, não compreendemos o sentido da imagem, e tudo o que nós, espectadores, podemos dizer é que apenas vimos as palavras como algo escrito na placa.

Por outro lado, Ozu era uma pessoa que possuía complexas ligações com aquela metrópole. Muitas de suas obras têm essa cidade como pano de fundo; mesmo nos títulos, o cineasta utilizou o nome Tóquio várias vezes: *Coral de Tóquio (Tokyo no gasshô)*, *Mulher de Tóquio (Tokyo no onna)*, *Um hotel em Tóquio (Tokyo no yado)*, *Era uma vez em Tóquio (Tokyo monogatari)* e, ainda, *Crepúsculo em Tóquio (Tokyo boshoku)*.

A referência freqüente pode dever-se ao fato de ele próprio ter nascido em Tóquio, mas é evidente que sua intenção jamais foi retratar a cidade. É certo que em suas obras, o diretor representava cenas de Tóquio de vários modos, mas, mesmo tendo penetrado o caráter da grande metrópole, Ozu não pretendeu nenhuma representação realista. Por exemplo, a cidade vista diretamente pelos olhos do casal de velhos de *Era uma vez em Tóquio* é uma paisagem contemplada da janela de um ônibus turístico, não passando de imagem comum, sem sentido, como se mostrada num cartão postal.

Tanto o filho mais velho, que é médico, como a filha mais velha, que trabalha num salão de beleza, cumprem a rotina de trabalho da mesma maneira, dia após dia. Achando inconveniente a visita do casal de velhos, eles os colocam num ônibus turístico, em vez de mostrar-lhes pessoalmente a grande cidade. E aquilo que os dois velhos vêem da janela do ônibus são os pontos turísticos mais famosos, como o parque defronte ao Palácio Imperial, os arranha-céus de Marunouchi, a estação ferroviária de Tóquio. Tendo visto todos esses lugares, nada mais é mostrado da cidade.

Apenas a esposa do segundo filho, morto na guerra, acompanha o casal de velhos no ônibus turístico. A nora, que não passa de uma estranha e, ainda por cima, perdeu o marido – apenas ela, que não tem nenhum tipo de obrigação para com eles –, zela pelo casal de velhos e lhes mostra a cidade. Depois de terem descido do ônibus, os três vão visitar o bairro de Ginza e sobem à cobertura do prédio de uma loja de departamentos. Enquanto contemplam a vista de

Tóquio que se estende diante de seus olhos, a nora e os dois velhos travam o seguinte diálogo:

NORA A casa do mano fica para lá.
MARIDO Ah, é?
MULHER E a de Shigue?
NORA A casa da mana? Bem, deve ser por ali...
MULHER E a sua?
NORA A minha? É deste lado... Deve ser naquela vizinhança...
MULHER É?

Pelo tratamento dado a esse diálogo – que se pode qualificar como "inocente" e talvez até um pouco cômico –, Ozu, ao mesmo tempo que lê Tóquio claramente pelas imagens, não faz também com que o propósito de sua obra se revele por si só? Ante o espetáculo da cidade que se estende sem limites, a nora diz "deve ser por ali", apontando para onde pensa estarem as casas dos filhos do casal, e responde, em relação a sua própria casa, "Deve ser naquela vizinhança...". Entretanto, é uma cidade difícil de traduzir em palavras, por causa de seu gigantismo; assim, embora as casas estejam lá embaixo, o fato de Tóquio constituir-se de uma geografia de ausências, impossível de precisar, determina evasivas e circunlóquios ambíguos – como, por exemplo, "por ali" ou "naquela vizinhança" –, em vez de localizações precisas.

Mas, aqui, não se trata apenas de elaborar uma teoria urbana de Tóquio. Em lugar disso, Ozu não estaria, antes, questionando de modo severo e cômico a própria capacidade humana de expressar-se?

A paisagem de Tóquio que deveria ter sido vista pelo casal de velhos acaba sendo delineada como coisa anônima. E, para nos deixar ainda mais perplexos, Ozu, em vez de dizer que a capacidade humana de expressar-se serve para transmitir significados de modo verdadeiro, pondera finalmente que ela existe é para turvá-los. Ozu era, de fato, uma pessoa "do contra". É certamente por isso que se multiplicam expressões ambíguas, como "por ali" e "naquela vizinhança", as quais, por si sós, já induzem a um humor que ele amava profundamente.

Por outro lado, *Era uma vez em Tóquio* traz cenas que fazem pensar que Ozu, ao mesmo tempo que experimentava a expressão cinematográfica, também sugeria claramente que ela é impossível. Afinal, o filho e a filha tratam o casal de velhos como um estorvo, e esses dois acabam vagando sozinhos por Tóquio. Exaustos, descansam no templo Kan'ei do parque de Ueno e depois, enquanto atravessam um viaduto nas redondezas da estação Ueno, começam a falar naturalmente sobre Tóquio:

MARIDO Tóquio é enorme, né, velha?
MULHER É mesmo, né? Se a gente não toma cuidado, acaba se perdendo, e aí, por mais que procure, é capaz de nunca mais se achar!
MARIDO Hum, hum.

Certamente, a Tóquio observada agora pelos dois velhos que trocam palavras em meio a suspiros já é diferente daquela de antes, a da cobertura do prédio de loja de departamentos. Dessa vez, a cidade não é mostrada. A câmera, que se movimenta para acompanhar

o casal de velhos, atravessa o viaduto e revela apenas suas figuras em pé. Aquilo que poderíamos pensar ser a grande metrópole de Tóquio não passa dos sons de um trem que corre pela estação Ueno. Não há mais nada para mostrar.

E, por causa do forte contraste da película monocromática, apenas o céu brilha, fulgurante, estendendo-se como pano de fundo para os dois velhos. A cidade de Tóquio, que com certeza os dois contemplam, não é vista em lugar nenhum – logo, Tóquio, embora presente no "vazio do nada",[3] não passa de uma geografia de ausências, impossível de precisar.

Em vez de ser representada, a capital é radicalmente abreviada. Afinal, sua eliminação quase completa é um método muito mais eficaz de expressar a verdade – assim era o estilo irônico e bem-humorado típico de Ozu, que representava com total confiança e impressionante domínio todos os elementos do filme; o que prova, também, que ele não acreditava no mito corrente de que o cinema é uma mídia que transmite significados inquestionáveis.

UMA BIOGRAFIA REPLETA DE LACUNAS

Nascido em Tóquio, Ozu realizou muitos filmes que têm como cenário a megalópole. Mesmo assim, é fato que sentimos certa vacilação em considerá-lo nativo da cidade.

Situada nas cercanias do estuário do rio Sumida, na cidade baixa que se estende como uma trama complexa de pequenos rios e canais, Fukagawa foi o local de nascimento de Ozu. O fato de podermos ver em suas obras a sentimental paisagem das pontes de Seishû e Eitai, que cortam o Sumida, também se deve a suas lembranças da região. E decerto é outra reminiscência do tempo de infância o fato de Ozu apreciar e filmar o brilho do sol que se reflete, radiante, sobre a superfície das águas, desenhando reflexos cintilantes em portas e paredes corrediças.

Ozu nasceu em 20 de dezembro de 1903, sendo o segundo filho varão entre os cinco irmãos de uma família que administrava uma firma de fertilizantes, perto do santuário xintoísta Hachiman, no bairro de Tomioka, distrito de Fukagawa. Foi o período em que, devido à reforma Meiji,[4] a cidade de Edo teve seu nome mudado para Tóquio; nessa época, passados mais de trinta anos desde as grandes mudanças históricas acarretadas pela reforma, a guerra do Japão com a Rússia estava para começar.

Pode-se dizer que Ozu não é nativo de Tóquio, pois, até tornar-se adulto, morou muito tempo longe da cidade. Quando tinha dez anos, a mãe e os irmãos se mudaram para Matsuzaka (na província de Mie, próximo a Nagoya), terra natal do pai, e Ozu foi educado ali. Tal experiência provavelmente o levou a contemplar Tóquio com certo distanciamento, como se ela fosse não sua terra natal, mas um objeto, o que fez Ozu perceber naturalmente um olhar que, de modo sub-reptício, a cidade lhe devolvia.

Terminando a escola primária de Matsuzaka, segue para a escola secundária da vizinhança, em Uji Yamada, atual cidade de Isse. Passa a morar num dormitório coletivo, longe da família. Desde essa época, fica fascinado pelo cinema, tendo visto, especialmente, muitos filmes estrangeiros. Era ainda o tempo do cinema

mudo. Ozu começou a alimentar o sonho de, um dia, tornar-se diretor de cinema.

Entretanto, não lhe permitiram tão facilmente essa realização. Com dezenove anos, após ter-se formado no secundário, começa a trabalhar como professor-substituto na escola primária de uma vila de agricultores em meio a montanhas, a cerca de trinta quilômetros de Matsuzaka. Dizem que teria escolhido tal trabalho por ter falhado nos exames de admissão para os estudos de nível superior. Desnecessário dizer que essa foi uma das épocas mais adversas da vida de Ozu.

Para ele, que fazia um ano morava próximo a uma vila, tendo crianças e adolescentes por companheiros, abriu-se inesperadamente um caminho para o cinema. Sua família voltara para junto do pai, em Tóquio, e Ozu foi com eles. E, para sua felicidade, graças ao convite de um parente, começou a trabalhar como assistente de câmera na companhia cinematográfica Shôchiku, hoje Shôchiku Kabushiki-gaisha. Ozu tinha então vinte anos.

Nessa época, o cinema ainda se encontrava em sua juventude, podendo-se até dizer que estava ainda em seus primórdios, e Ozu tornou-se diretor, lançando aos 24 anos sua primeira obra, *Espada da penitência* (*Zange no yaiba*). Mesmo assim, sua biografia antes de ter virado diretor de cinema reduz-se àqueles fatos simples, devendo-se dizer que está repleta de lacunas. Ainda em relação a sua vida pessoal, não há muito o que dizer, mesmo após ele ter-se tornado cineasta – pois, em contraste com o rico histórico de suas obras, sabe-se apenas que viveu muitos anos em companhia da mãe e que nunca se casou. Também aqui, salta aos olhos o branco das lacunas.

Mas, seguramente, a época em que Ozu viveu não foi nem tranqüila nem muito estável. Em meio a um rígido militarismo, Ozu também foi mandado como soldado raso para a China continental, tendo se exposto nos campos de batalha. Durante a Segunda Grande Guerra, roda trechos documentários em Cingapura; e, ao término do conflito, sofre até mesmo a experiência de ser feito prisioneiro de guerra.

O motivo pelo qual registrei haver somente lacunas em sua biografia não se restringe apenas a esses fatos. Seus filmes, em especial os dos anos finais, são alegres demais para estabelecer paralelo com a sua experiência. Em paralelo ao tratamento narrativo, que se vai delineando por meio de um certo alheamento, pode-se pensar que assim também era a personalidade de Ozu. Quando falamos da biografia de Ozu, o melhor é não se ater à seqüência natural do tempo. Somos levados à tentação de relatar sua vida a partir do fim, da morte, enquanto fazemos voltar sua existência verdadeiramente vivida como se de fato estivéssemos fazendo voltar o tempo de um filme.

O que de fato eu queria dizer é que – da mesmíssima maneira que, ao término de um filme de Ozu, tudo que podemos dizer é que o filme é típico dele – só pela repetição das mesmas palavras se consegue expressar que sua vida também foi típica dele. Em todo caso, no referente tanto às obras como à vida de Ozu, o fato de não se poder relatar ambas senão com a repetição tautológica das mesmas palavras, "que é típico de Ozu", não se daria porque ele próprio assim o desejava veementemente?

Como seguidor incondicional de um esteticismo extremo, que acreditava que até nosso mundo imita a arte, teria ele a intenção de

simplificar sua biografia tanto quanto possível, dedicando-se plenamente ao trabalho de cinema? E o fato de ter permanecido solteiro não se deveria também a sua rejeição das complicações da vida prática? Assim, se por um lado essa biografia plena de lacunas não nos diz muitas coisas, por outro, o próprio Ozu estava longe de ser lacônico. Possuía uma técnica de diálogos leves e inteligentes, tingidos de humor e ironia; também se mostrava eloqüente quando falava de seus filmes.

Mesmo assim, embora o fato de que os outros o consideravam um indivíduo lacônico talvez se devesse à incomensurável placidez que se depreende do universo de suas obras, também é certo que sua técnica narrativa e suas declarações suscitam problemas.

Restam de Ozu muitos textos sobre cinema e também entrevistas pelas quais se pode facilmente recuperar seu modo peculiar de falar. O conteúdo do que ele pretende transmitir é dito não de modo direto, mas por meio de metáforas; e registra-se em abundância a utilização de alegorias, como as freqüentemente encontradas nos livros sagrados. Trata-se de textos que transmitem a impressão de empregar determinadas palavras exclusivamente em função da natureza do interlocutor.

Para não permitir o desnudamento de sua vida pessoal, o próprio Ozu evitou narrar diretamente fatos de sua biografia cheia de lacunas, preferindo um modo indireto de falar, como se reproduzisse declarações de terceiros. Talvez ele, com certa malícia, tenha deliberadamente feito suas declarações e seus textos se confundirem com o universo de suas obras, temendo que aqueles fossem compreendidos de forma leviana.

Ao falar sobre suas obras, ele insistia freqüentemente nas mesmas palavras:

> Sim, para dizer em poucas palavras, coisas daquele tipo, para mim, eram realmente muito fáceis. Fazer várias obras diferentes é exatamente como quando, após se comer macarrão *lamen*, o que se quer é arroz com *curry* e, depois, arroz com *tempura*. O que muda é só o que vem depois, não é? Nisso, eu sou como um fabricante de *tofu*. Mesmo que digam que este ou aquele é diferente do anterior, o *tofu* não muda muito, e o máximo que podemos fazer é *tofu* frito ou *tofu* com alguma coisa. Talvez porque ao homem não é permitido voar, não tenho muito interesse a não ser nisso [o cinema]. [*Hôchi Shimbun*, 22 de dezembro de 1958]

Antes de falecer, Ozu reiterou:

> Se sou fabricante de *tofu*, tudo que posso fazer é *tofu* – é o que estou sempre dizendo. Uma mesma pessoa não é capaz de fazer tantos filmes diferentes. Num restaurante de loja de departamentos, nesses onde há de tudo, não se consegue uma comida gostosa. Assim é na realidade. Mas, mesmo que tudo pareça igual para as pessoas, eu descubro coisas novas, uma a uma, e, com interesse novo, dedico-me à obra. Sou exatamente como um artista que continua a executar várias pinturas das mesmas rosas. [*Asahi Shimbun*, 28 de agosto de 1962, edição vespertina]

Para fazer seu próprio cinema dessa forma, Ozu, transmutando-se em trabalhador que fabrica *tofu*, expressava-se numa parábola sem a mínima relação direta com o cinema. Mesmo a metáfora do artis-

ta que continua a pintar rosas não concerne diretamente a ele, podendo-se dizer que se qualifica por meio de rodeios. Mas, de um ponto de vista oposto, Ozu, ao mesmo tempo que se atribuía uma imagem difícil de imaginar, pondo-se no lugar de um fabricante de *tofu* e não falando quase nada de sua própria obra, não estaria, afinal, agindo como se dela estivesse falando?

Por meio da metáfora do artista que continua a pintar rosas, Ozu, ao identificar-se com o pintor, escondia-se na sombra deste e, por fim, acabava não falando de si próprio. Era esse o estratagema ardiloso típico de Ozu. Também na seguinte declaração, extremamente ousada, o fato de passar-se por sentencioso deve ser compreendido como mais uma pilhéria sua; e, embora Ozu soe eloqüente, ainda aqui ele encontrou uma maneira de reservar-se:

> Em relação à minha vida pessoal: nas coisas triviais, sigo a moda; nas fundamentais, sigo a moral. Em relação à arte, sigo a mim mesmo, pois aquilo que não me apraz acaba não resultando em nada. Por eu ser assim, dizem que não sou normal, mas há coisas que, como todos sabem, eu realmente detesto.
>
> As coisas acontecem assim, não? Por detestarmos algo, ainda que não saibamos o motivo. Não sei a razão, mas sei que detesto e, por isso, não faço. [*Kinema Junpô*, terceiro número de agosto de 1958]

"Nas coisas triviais, sigo a moda; nas fundamentais, sigo a moral. Em relação à arte, sigo a mim mesmo..." Essas palavras, de cunho aforístico, são muito claras no que desejam transmitir, podendo-se dizer que expressam mesmo o que Ozu pretendia. Entretanto, são

assertivas demais, próximas do tom proverbial, o que, no fim, nos induz a uma insegurança. Decerto se percebe o perigo de que, dependendo do ouvinte, essas palavras possam ser distorcidas por completo e compreendidas de forma maldosa.

Enquanto reitera que, "em relação à arte, sigo a mim mesmo", o diretor nada declara de fato sobre essa tal arte, que permanece obscura. Entretanto, não podemos dizer que se trata de um despistamento. Afirmações como "falar eloqüentemente é não falar quase nada", ou "revelar é ocultar", não se restringem a seus textos e declarações; encontram-se também em seus filmes e são opiniões freqüentemente expressas por ele. Ao fim e ao cabo, o que se manifesta com eloqüência repousa sobre o mais profundo silêncio.

Contudo, não nos enganemos dizendo que Ozu tentou esconder sua arte propositadamente, como se ela fosse uma escritura sagrada ou coisa reservada a iniciados. Antes, as parábolas, que devem ser entendidas como expressões metafóricas, existem porque não se pode absolutamente falar sobre o que é arte, ou sobre o que é cinema. Nesse sentido, Ozu não tem nenhuma relação especial com o orgulho excessivo que se pode notar em seguidores de certo esteticismo exacerbado. Assim, nós, os espectadores, não nos devemos iludir com tais afirmações bem-humoradas, bastando ficarmos quietos, com os olhos atentos aos filmes de Ozu. Tampouco devemos deixar que nossa mente fique ofuscada com declarações irônicas, ou com uma biografia cheia de lacunas, bastando fixar o olhar diretamente na luz que se entrelaça na tela escura. Pois é ali que, aos poucos, como um enigma profundo e incomensurável, surge o cinema de Ozu, sobre o qual ele próprio, afinal, não conseguiu falar.

IMITAÇÃO: O DESESPERO DO INÍCIO

Os filmes mudos

Ozu realizou sua primeira obra, *Espada da penitência* (*Zangue no yaiba*), quando tinha 24 anos. Entretanto, essa e muitas outras películas da fase inicial se perderam.

No total, ele rodou 54 longas-metragens, mas restam apenas 36 em relativamente bom estado. Levando-se em conta que naquela época as cópias eram inflamáveis e que Ozu viveu durante as grandes convulsões sociais da era Showa,[3] até que eles se conservaram bem. Quando Ozu começou a filmar, o cinema ainda era mudo. Já que trinta de seus 54 filmes não eram falados, pode-se dizer que foi, indiscutivelmente, um diretor do cinema mudo, no qual se iniciou. Essa primeira experiência deixou marcas indeléveis, que o acompanhariam até o fim da vida.

Não há, pois, como deixar de considerar sua invulgar relação com o cinema mudo. Logo mais, teria início a era do cinema falado. Muitos diretores passariam a concorrer entre si para ser os primeiros a exibir filmes sonoros, mas Ozu foi o único a insistir no cinema mudo e, de início, nem cogitou mudar para o falado. Quando se lembra de que o cinema é uma mídia sempre em busca de novas formas de espetáculo, não há dúvida de que o apego do diretor ao cinema mudo (o qual começava a ficar fora de moda) era a manifestação de que pretendia prolongar a experiência tida quando deparou com o cinema pela primeira vez e voltar a ela sempre que necessário.

Dos filmes de Ozu ainda existentes, o mais antigo é *Dias de juventude* (*Wakaki hi*), de 1929, rodado quando ele tinha 26 anos. Com o

subtítulo jocoso *Romance de estudante* (*Gakusei romansu*), trata-se de uma comédia-pastelão de enredo simplório, em que dois universitários disputam o amor de uma garota, tendo por cenário uma estação de esqui no inverno.

O cinema japonês de então era influenciado pelo americano, não apenas nos aspectos técnicos, como a fotografia e a iluminação, mas também no enredo, nas *gags* e até na interpretação dos atores, inclusive seu gestual. O enredo de *Dias de juventude* – um misto de humor e emoção, em que a garota tinha afinal um terceiro pretendente, ao qual já havia prometido casamento – era, sem dúvida, um dos padrões preferidos do cinema americano.

Assim, os dois universitários brigam, até que um deles cai sobre a neve, e a cena em que este observa o rival partir esquiando todo feliz junto à garota é filmada com a câmera virada de ponta-cabeça, isto é, com o céu e o chão nevado invertidos, mostrando o ângulo de visão subjetivo do estudante caído. Essas imagens, livres e leves, seriam inimagináveis nas últimas obras de Ozu, quando o trabalho de câmera já tinha eliminado todo movimento. Tais imagens nos remetem a um Ozu ainda jovem, que provavelmente tentava imitar as modernas técnicas do cinema americano.

Marchai alegremente (*Hogaraka ni ayume*), filme lançado no ano seguinte, 1930, é uma obra em que se percebe de maneira ainda mais contundente a influência americana. A primeira cena – no porto de Yokohama – foi filmada com tamanho toque de modernidade que o espectador acredita estar contemplando algum porto americano.

Uma multidão se agita no cais. Pessoas correm atrás de um delinqüente. Este acaba nas mãos de seus perseguidores: é suspeito de

ter batido carteira. Inquirido, ele começa a assobiar e a bater no chão a biqueira do sapato, em cadência ritmada, demonstrando pouco caso. Surge então um jovem cavalheiro, que acaba por dissipar a suspeita que recaía sobre a primeira personagem. Depois que a multidão deixa o local, os dois riem entre si, e ficamos sabendo que são comparsas, *yakuzas*.

Embora os atores sejam japoneses, a impressão é que se trata de uma inconfundível imitação do cinema americano, em algo que só pode ser classificado como certo modernismo da era Showa, tão efêmero que acabou dando em nada. Logo mais viria o militarismo, que tomaria conta do país. Assim, a começar pelo enredo (em que o jovem *yakuza* metido a cavalheiro apaixona-se por uma garota pura e inocente e desperta para a consciência do pecado), tudo parece imitar servilmente a moral que o cinema dos Estados Unidos tinha como ideal.

Entretanto, ainda que o jovem Ozu estivesse fascinado pelo cinema americano (que na época era considerado vanguarda), o que ele praticava não passava mesmo de uma imitação bastante exacerbada. Isso podia significar que tinha desistido de plasmar seu próprio cinema. Como, então, interpretar o fato de Ozu (que posteriormente criaria um mundo tão peculiar) ter, no início da carreira, abdicado de formular seu próprio cinema e perseguido inutilmente imitações?

Ainda que se trate de Yasujiro Ozu, é óbvio que seu primeiro contato com o cinema foi na qualidade de jovem espectador. Ao sentar-se no cinema, Ozu concentrou o olhar na tela escura e, ao ver imagens mudas e tecidas por luzes, deve ter imaginado, com in-

finita liberdade, muito mais do que elas poderiam sugerir. Mas lembremos que há uma grande distância entre ser fascinado pelo cinema, amando-o como espectador, e fazer cinema. Vamos além: pode-se até dizer que as duas coisas chegam a ser incompatíveis.

Tentemos imaginar o impacto sofrido por Ozu quando olhou pela primeira vez através da lente de uma câmera – um momento que talvez devamos chamar de marco zero de uma carreira e pelo qual, aliás, todo cineasta teve de passar um dia. Provavelmente, a realidade e o mundo vistos lhe pareceram em tudo distantes daquelas imagens a que havia assistido como espectador – elas, sim, um verdadeiro convite à imaginação. Agora, tudo se assemelhava a fragmentos, infinitamente sem sentido. As imagens captadas pela câmera não passam da realidade tal e qual. Os objetos, pessoas ou acontecimentos são retratados como são, não havendo espaço para novas imagens. Ozu deve ter-se perguntado bastante se esse caráter fragmentário do cinema e o mecanismo de mostrar a realidade tal como é poderiam mesmo constituir uma atividade criativa. Com certeza, ele ponderou profundamente sobre isso.

Em contraste com o que fazem os poetas e romancistas (que à primeira vista parecem retratar simplesmente a realidade, mas que na verdade criam obras de ficção por meio de palavras) ou os pintores e escultores (que parecem meramente reproduzir formas humanas, mas que criam obras abstratas por meio de cores e formas), as imagens do cinema nada mais são do que réplicas perfeitas daquilo que focalizam, não havendo nenhuma distinção entre os objetos retratados e as imagens. Acreditar que tal expressão do cinema era uma criação original seria acreditar num engodo. Será

que Ozu não teria se desesperado profundamente no marco zero de sua carreira?

Imaginar que isso ocorreu, entretanto, talvez não faça justiça a Ozu, que, como se estivesse brincando, sempre pensava de maneira paradoxal. Ao contrário, talvez seja o caso de dizer que ele sentiu-se atônito e até traído pelo fato de ser fácil demais transformar-se de espectador em cineasta, bastando para isso usar o mecanismo de uma câmera, coisa muito diferente de tornar-se poeta ou pintor.

No cinema, é suficiente o cinegrafista rodar o filme para que as imagens apareçam de maneira automática, retratando o tema focalizado. Nesse sentido, qualquer espectador pode vir a tornar-se instantaneamente um cineasta. Tenho certeza de que Ozu ficou profundamente ferido com tal constatação. Um cineasta nasce de modo demasiado fácil: não se questiona sua sensibilidade nem sua destreza, à diferença do que acontece com poetas ou pintores. Ozu deve ter achado isso um absurdo, uma insensatez, e, assim, perdido as esperanças. Foram tais sentimentos que marcaram o início do cinema de Ozu, seu marco zero.

Não terá sido esse o momento em que Ozu inventou um meio de expressão particular, que consistia em realizar imitações extraordinárias? Já que o cinema não passava de réplica da realidade, que podia ser reproduzida de modo imediato por uma câmera, o diretor sonhou que, ao imitar o cinema americano, o seu podia situar-se à parte da realidade e caminhar com independência, por artes de sua própria imaginação.

Isso significava conservar o mesmo prazer que tinha quando era espectador, só que agora na pele de diretor. Assim, Ozu converteu o

desespero que experimentou ao constatar que qualquer um podia ser cineasta numa espécie de conformismo satisfeito, como se sentisse gratificado por realizar uma imitação extraordinária de seu modelo cinematográfico. Foi esse o modo de expressão que inventou, cheio de humor, bem típico dele.

Claro que não é possível apurar com certeza o que caracterizou o início do cinema de Ozu. Mas estava óbvio que o modernismo efêmero da era Showa viria a desmoronar de maneira também efêmera com a Grande Depressão de 1929 e que a tentativa de imitar fielmente o cinema americano – isto é, de fazer um "cinema do cinema" – acabaria entrando em colapso.

É possível constatar tal dilema nas entrelinhas de *Fui reprovado, mas...* (*Rakudai wa shitakeredo*), lançado em 1930 e filmado como ficção facilmente confundível com as do cinema americano. Em algum momento, porém, o diretor viu-se obrigado a refletir a realidade japonesa. Como sugere a derrota contida no título, a história se desenrola tendo como pano de fundo a recessão da era Showa. O filme é uma comédia-pastelão e tem enredo irônico: jovens que se formam na universidade sofrem com o desemprego, ao passo que outros que foram reprovados e não se formaram levam vida boa, livres e descompromissados.

Mas ocorre que as piadas – e Ozu chega a abusar delas – são todas emprestadas das comédias de Harold Lloyd, o grande ator e diretor americano. Quanto mais a personagem principal, universitário reprovado, tenta esmerar-se na interpretação plagiando os gestos de Lloyd, mais fica patente a pobre realidade japonesa, e o riso gira em falso. Talvez consciente disso, Ozu escreveu as palavras

a seguir, falando abertamente da limitação de imitar o cinema americano, bem como da angústia de como fazê-lo:

> A vida dos japoneses é absolutamente não-cinematográfica. Por exemplo, ainda que seja para simplesmente adentrar uma casa, é preciso abrir a porta corrediça, sentar-se no vestíbulo, desamarrar os sapatos, e assim por diante. Não há como evitar estagnações. Por isso, o cinema japonês não tem outra saída senão retratar essa vida propensa a estagnações por meio de mudanças que a adaptem à linguagem cinematográfica. A vida no Japão precisa tornar-se muitíssimo mais cinematográfica. [*Kinema Junpô*, 11 de janeiro de 1933]

Não houve como evitar críticas em torno dessa declaração, que, afinal, intimava que se mudasse o estilo de vida dos japoneses apenas para ficar em concordância com a expressão cinematográfica. Tal visão foi considerada demasiado egocêntrica, uma presunção leviana de alguém que acreditava na supremacia da arte pela arte, subestimando a cultura do próprio país. Mesmo sabedor desse risco, Ozu tinha de expressar o amor que sentia pelo cinema, o qual ele imaginava poder existir totalmente desprendido da realidade, isolado na tela escura. Seu desespero era grande assim.

Nesse sentido, não há fundamento na crença fortemente enraizada de que o mundo que Ozu havia construído era infinitamente nipônico. Ozu era um japonês como todos nós, nem mais nem menos. Ele, que lamentou que nosso estilo de vida era impróprio para a expressão cinematográfica, não viria a mudar de idéia.

É fato que Ozu, nos últimos anos de vida, retratou a família japo-

nesa, mostrando seu dia-a-dia, mas isso não aconteceu porque tivesse aderido à estética japonesa. Pelo contrário: ao questionar-se sobre a verdadeira expressão cinematográfica, Ozu, cujo ponto de partida havia sido a desesperança, acabou por transformar-se num herege em termos de estética japonesa, totalmente desvinculado dela.

Ainda assim, por que será que Ozu, que no começo parecia tão angustiado, conseguiu continuar a fazer cinema, transformando o desespero inicial em desespero gratificante, ao imitar de maneira extraordinária o cinema americano? Provavelmente porque Ozu era uma pessoa de todo desprendida, dotada daquilo que talvez pudéssemos chamar "virtude da aceitação". O único episódio marcante em sua biografia cheia de lacunas revela isso. Depois de ter-se formado no secundário, o jovem Ozu viu frustrar-se a intenção de prosseguir nos estudos e passou um ano como professor-substituto na escola primária de uma vila distante, em meio às montanhas. Só conseguiu suportar isso porque era um abnegado.

Mais que ninguém, ele sabia que as pessoas, por mais que sonhem, não são capazes de vivenciar experiências absolutamente originais. Em seu entender, não havia opção senão aceitar as coisas existentes e deixar-se envolver por elas – desistir completamente de criar algo novo, pois o contrário significaria entregar-se a um engodo. Essa passividade, muito próxima da auto-renúncia, foi o que deu à luz seu mundo invulgar e vigoroso, que só pode ser classificado como "típico de Ozu".

Coral de Tóquio* e *Eu nasci, mas...

Se o cinema inicial de Ozu imitava assumidamente o americano, isso não o impediu de refletir aos poucos a realidade japonesa, e era natural que assim acontecesse.

Nova York, outono de 1929, Quinta-feira Negra, a Grande Depressão – tudo isso serviu para golpear o cinema dos Estados Unidos, que antes era como o espelho mágico em que Ozu se mirava.

A depressão repercutiu imediatamente também no Japão. Por um lado, as ruas encheram-se de desempregados; por outro, como numa tentativa de encobrir tais contradições, planejava-se invadir a China continental. O modernismo da era Showa acabou desaparecendo por completo; tinha sido uma tendência passageira e efêmera.

Acompanhando esse processo, o cinema do Ozu foi do *nonsense* das comédias-pastelão cujos protagonistas eram universitários para fitas que retratavam a vida apertada dos assalariados e desempregados. Em seus filmes, passam a pairar densamente as incertezas da época. De outra parte, é certo que isso, ao contrário do que se poderia esperar, provocou uma virada em seu modo de expressão.

Em *Coral de Tóquio* (*Tokyo no gasshô*), lançado em 1931, vêem-se claramente os indícios e prenúncios do mundo típico de Ozu, que já havia se libertado do conformismo satisfeito de imitar o melhor cinema americano. O protagonista, assalariado numa seguradora, revolta-se com a demissão injustificada de um colega idoso e resolve protestar junto ao presidente. Ele e o presidente começam a discutir em pantomima, já que o filme é mudo: exacerbam-se, batem na

mesa, um empurra o outro, e, finalmente, o protagonista dá um empurrão mais forte no superior. Com o impacto, este cai sobre a cadeira, e a legenda mostra seu grito: "Você é um bandido! Está demitido! Fora daqui!". As cenas da briga são intercaladas com quadros de legendas, mas o gestual se mostra muito mais expressivo. Para transmitirem de maneira clara o processo de exacerbação dos ânimos, os atores fazem e repetem gestos exagerados, típicos de comédia-pastelão, numa seqüência que insiste num mesmo padrão de interpretação.

Contudo, percebe-se que os gestos, embora repetidos, modificam-se gradualmente, de maneira sutil, ainda que se trate de movimentos simples como, por exemplo, um empurrar o ombro do outro. Assim, os significados da interpretação vão-se alterando aos poucos. Um acha que o outro empurrou com mais força e então reage com mais força ainda, nuançando cada vez mais as atitudes de ira.

Talvez nós, humanos, sejamos incapazes de repetir com perfeição. Podemos repetir as mesmíssimas coisas, mas quem nos vê vai sempre perceber alguma defasagem entre uma repetição e outra, identificando diferenças. Aliás, nós, humanos, nos achamos sagazes quando conseguimos identificar uma pequeníssima defasagem na repetição, mesmo que esta seja quase perfeita. Somos incrivelmente desconfiados.

Será que nós, humanos, somos assim porque nossas vidas se modificam ao longo das horas que fluem incessantes, sem nem uma única parada, sem nem um único descanso, até morrermos? E por isso nos ressentimos do fato de o mundo parecer seguir inalterado e repetir-se placidamente? Nós procuramos negar essa constância?

Ou será que acreditamos que o mundo oscila na mesma proporção de nossas vidas, que mudam a cada momento, porque tememos ser tragados e soterrados pelas repetições, as quais nos incapacitariam de fruir plenamente nossas vidas? De qualquer maneira, o desejo de criar novos significados, tentando enxergar incessantemente defasagens nas entrelinhas da realidade, prova que o ser humano está vivo. A repetição perfeita nada mais é que o prenúncio da morte.

Eu nasci, mas... (*Umarete wa mitakeredo*), lançado em 1932, também retrata as agruras de um assalariado. Nesse filme, as repetições e as defasagens entre elas desenrolam-se de maneira ainda mais vívida como forma de expressão, já que o próprio Ozu buscou isso de modo mais consciente. Numa cena, o pai, assalariado miserável, assiste com os dois filhos pequenos à projeção de um filme dezesseis-milímetros na mansão de seu chefe. O que se vê na tela é a figura do pai, contorcendo-se em gestos e esgares engraçados, executados a pedido do patrão.

O superior e sua família – mulher e filhos – riem-se com as cenas. O pai, que fez o papel de palhaço, também ri, e seus filhos gargalham, em total inocência. Mas as cenas em que o pai se presta a palhaçadas são projetadas repetidas vezes, e, com o passar do tempo, o ambiente se modifica. Após uma legenda em que o filho do chefe diz aos filhos do empregado (aliás seus colegas de escola primária) "Seu pai é bem engraçado!", os dois meninos se dão conta de que é o pai deles que está sendo alvo das risadas.

Encontram-se ali dois pais. Um é patrão e exige que o subalterno faça palhaçadas. O outro, pobre empregado, não pode contrariar o primeiro e faz o que lhe ordenam. Os filhos do assalariado, depois

de constatarem que a autoridade paterna também depende da posição social, percebem um deslocamento na atuação ingênua e subserviente do pai, e seus semblantes adquirem uma expressão dura.

A projeção continua, cruel, repetidas vezes. As pessoas riem do pai de família forçado a palhaçadas. O próprio pai, embora envergonhado, ri, como se tentasse agradar mais ainda. Os filhos ficam profundamente magoados. Por que o pai deles estaria se prestando a arrancar risadas daquelas pessoas? Assaltados por essa dúvida, passam a enxergar o pai como um estranho.

Para os pequenos, aquela deveria ser uma insuportável constatação da realidade, experimentada pela primeira vez. Vêem o pai fazer papel de palhaço e, a princípio, riem; mas, ao repetirem o riso, são obrigados a reconhecer que existem no mundo diferentes posições sociais; então, começam a ver o pai com frieza, como a um estranho. Os dois irmãos, que chegam a sentir ódio do menino da família abastada, vão-se embora, deixando o pai sozinho e fazendo gestos que demonstram claro desagrado, mas que são tão semelhantes entre si que parece tratar-se de gêmeos.

Com passos uniformes, os meninos percorrem um caminho reto, que parece emergir da noite que se amplia infinitamente e carrega consigo uma enorme insatisfação, muito maior que a estatura das crianças. A repetição já não é mais simples reiteração sem sentido. Agora, é algo que evoca, mesmo em crianças, um sentimento inédito de deslocamento. Essa experiência revela-se tão invulgar que as impele para um comportamento cheio de ressentimento. Ao andarem pela infinita vereda noturna, os irmãos seguem protagonizando, implacavelmente, novas repetições e defasagens.

O mais velho, que caminha dando suas pequenas costas ao público, tira o casaco rudemente, pendurando-o no ombro. Vendo isso, o mais novo também tira o seu e, tal qual o mais velho, coloca-o no ombro e continua andando. Os dois irmãos, com o casaco pendurado no ombro, enfiam uma das mãos no bolso das calças e desaparecem, com essas atitudes desafiadoras na vereda noturna.

Imagina-se que a platéia pôde facilmente concluir que, afinal, esse tipo de comportamento era coisa não de crianças, mas de assalariados quando queriam demonstrar insatisfação. Caminhando com o casaco no ombro e a mão no bolso, os irmãos imitavam admiravelmente a figura dos trabalhadores adultos e, repetindo-as, criavam novas contradições. Agora conscientes de que o pai não passa de um assalariado miserável, os meninos imitam e repetem, involuntariamente, o gestual dos trabalhadores. Com isso, eles próprios se convertem de imediato nesses adultos. Exprimindo em seus pequenos corpos toda a raiva e a insatisfação reprimidas, eles questionam a sociedade.

Era uma mensagem muito mais convincente e humana do que seria se o protesto partisse de trabalhadores adultos, ou se tivesse algum cunho político. Exatamente por serem crianças inocentes, que imitavam e repetiam os adultos, a defasagem acabava provocando uma aguda sensação de deslocamento, não havendo como não ler nas entrelinhas um novo significado. De fato, seria esse o grande prazer reservado aos espectadores de um filme, a enorme satisfação que sentimos em testemunhar ao vivo a formação de um significado.

Essa espécie de quebra-cabeças de muitas peças, feito de infinitas repetições e defasagens, foi a expressão peculiar que Ozu descobriu

no cinema mudo. Mais tarde, as repetições e as defasagens, que passam despercebidas à maioria, e a expressão dos pequeníssimos deslocamentos secundários constituiriam a base sólida das obras de Ozu.

A maioria dos cineastas tenta atrair o olhar do espectador representando da maneira mais dramática possível temas e problemas da realidade. Por que Ozu voltou as costas para tal prática e insistiu numa visão extremamente passiva, imitando, repetindo, criando diferenças quase imperceptíveis, arriscando-se a experimentar a expressão do "menos", do negativo? Isso decerto se relaciona ao primeiro contato de Ozu com o cinema e à sua angústia e desespero iniciais.

O cinema era não uma nova criação a festejar, mas a mera reprodução da realidade. Para Ozu, que acabava de constatar esse fato, a câmera devia parecer um instrumento inútil, um equipamento sem moral, que embaralhava em vão o *status* da realidade.

O ato de apontar a lente para uma paisagem ou pessoa, enquadrar e recortar o que se vê para transformar em imagens não seria nada mais que manipular, violentar e destruir a realidade como ela é. Por si só, a câmera invasiva não conferiria significados ao mundo, que existe em si, pleno, totalmente auto-suficiente.

Ao enxergar o mundo pela primeira vez através da lente de uma câmera, Ozu deve ter percebido tudo isso. Se seus olhos, se sua própria existência não interviessem, o mundo permaneceria como é se sustentado enquanto tal. Entretanto, o ato de recortar aleatoriamente o mundo para enquadrá-lo na tela, conferindo-lhe significados livremente para depois produzir um filme interligando as várias cenas resultantes, equivaleria a ferir de modo brutal a própria realidade; e tudo não passaria de expressão fraudulenta, que manipula

o mundo como se este ainda estivesse vivo, quando, na verdade, ele torna-se um cadáver após ser fragmentado.

Para Ozu, portanto, dirigir significava testemunhar a execução praticada pela câmera, transformada em verdadeira arma, e agüentar, calado, a morte que ele tinha provocado com as próprias mãos. Provavelmente nesse momento, manifestava-se sua admirável aceitação do mundo, semelhante a uma auto-renúncia, aquilo que poderíamos chamar "a virtude oculta de Ozu". Uma vez que o mundo existia antes mesmo de nascermos, não há o que fazer senão aprender com ele, imitá-lo e repeti-lo. Ozu, que acreditava que o ser humano deveria verdadeiramente comportar-se assim resolveu aceitar o mundo tal e qual e confiar-se a ele.

Como se tudo estivesse previsto, Ozu não mais conseguia produzir a perfeita imitação e a mera repetição. Ainda se ele tivesse sido capaz, o fato é que percebeu que o olhar e o insaciável desejo humanos são capazes de enxergar todo e qualquer tipo de defasagem e as mínimas diferenças, e isso lhe possibilitou criar uma nova expressão cinematográfica.

Imagino que já começa a tornar-se evidente que, lamentavelmente, não há outro jeito de explicar o cinema de Ozu a não ser repetindo sempre o mesmo refrão, ou seja, que o cinema de Ozu é um cinema "típico de Ozu", numa auto-referência tautológica. Assim como o fabricante de *tofu* que todo dia produz *tofu* da mesma qualidade, o cinema é feito de repetições. Aliás, Ozu, ao falar de cinema, empregou essa comparação bem-humorada, de ver-se como fabricante de *tofu*. Mas o verdadeiro propósito da comparação, não revelado ali, sugere que não se fazem dois *tofus* iguais. Por maior que seja

o empenho, sempre surgirá alguma defasagem: só se fazem *tofus* diferentes uns dos outros, ainda que a diferença seja insignificante.

Nesse sentido, dizer de maneira tautológica que o cinema de Ozu é típico de Ozu não significa dizer que existe ou existiu a premissa de uma obra "típica de Ozu", ou seja, reconhecida por todos como "típica de Ozu". Entretanto, não é esse o motivo de classificarmos seu cinema como "típico de Ozu". Pelo contrário: usamos a expressão redundante "típico de Ozu" porque não conseguimos captar nem as defasagens criadas pelas repetições, nem os pequenos deslocamentos e oscilações, quase imperceptíveis, de seu cinema. Ou, ainda, porque não conseguimos deslocar-nos e ajustar-nos a esse cinema. Incapazes de identificar nele novos significados e tão fascinados ficamos com as meras repetições, que acabamos repetindo a tautológica expressão "típico de Ozu".

A MONTAGEM FLUTUANTE

Mulher de Tóquio e *Um hotel em Tóquio*

Dado que o cinema nasceu da invenção de um equipamento – a câmera –, era óbvio que, acompanhando o progresso e as constantes inovações tecnológicas, ele se modificaria. Por isso mesmo, a expressão cinematográfica sempre foi efêmera e transitória, e seu destino era negar a si mesma.

Os anseios dos espectadores aceleraram ainda mais essa condição. O público, que de início admirou e se deixou fascinar pelas imagens em movimento, logo exigiu palavras e sons, incapaz de su-

O diretor Yasujiro Ozu quando jovem. O ângulo de câmera que utiliza é sempre baixo. A frase "O cinema é um engodo" era uma ironia típica de Ozu.

portar a falta de naturalidade do cinema mudo. Em resposta a esse desejo, nasceu o cinema falado. Os atores passaram a falar livremente, e o som, agora aliado à imagem, aumentou ainda mais a força expressiva do filme.

O cinema começou então a desenvolver os mais variados enredos, retratando os sentimentos e a psicologia de maneira muito mais clara e viva. Ele arregimentava cada vez mais espectadores: tinha-se tornado um queridinho das multidões e, ao mesmo tempo, um meio de comunicação de massas, verdadeiro catalisador.

Em 1931, o cinema falado também chega a nosso país. Os japoneses o acolhem calorosamente, mas Ozu, como se remasse contra a corrente, continua insistindo no cinema mudo. Talvez nisso ele tenha sido influenciado por sua virtude da aceitação. Exibido em 1933, *Mulher de Tóquio* (*Tokyo no onna*) era mudo, como de costume. Seu enredo reflete, em tons fortes, a crise provocada pela Grande Depressão e retrata a tragédia de um casal de irmãos, moradores pobres de Tóquio. A irmã, mais velha, trabalha num bar noturno para custear os estudos do irmão e acaba prostituindo-se. Ao saber disso, o irmão se suicida – uma história sombria.

Apesar de distanciar-se da comédia-pastelão praticada até então, o enredo não determinava que Ozu tivesse desistido de imitar o cinema americano. Em *Mulher de Tóquio*, havia-se inserido uma fita de Ernst Lubitsch (diretor que, dizem, Ozu adorava), como um filme dentro do filme: há uma cena em que o irmão e sua namorada assistem a *Se eu ganhasse um milhão* (*If I had a million*, 1932). Nesse momento, Ozu audaciosamente insere imagens que não filmou. O resultado é a justaposição da realidade americana à realidade japonesa do

irmão e da namorada. É, ainda, um convite ao próprio espectador para que reflita sobre o sentido de tudo isso. Tal prática era um tanto diferente do método das repetições e defasagens que Ozu havia empregado até então; ela prenunciava uma técnica nova, a cargo da montagem.

Na linguagem cinematográfica, montar significa editar, seguindo um roteiro, os fragmentos de películas já rodados, juntando imagem com imagem. Mas a montagem que Ozu realizou, influenciada pelo cinema americano, não era mera edição. O que o diretor fazia era aproximar intencionalmente cenas ou imagens heterogêneas, as quais pareciam não ter relação alguma com o enredo, num trabalho muito mais consciente que o de uma simples edição, de forma a provocar estranhamento no espectador e, assim, estimular ainda mais a sua imaginação. Era um meio de atiçar no espectador o desejo de obter, ele próprio, mais significados que aqueles explicitados na tela – isto é, de propiciar um espaço para a formação de novos significados.

O clímax de *Mulher de Tóquio* dá-se na cena em que a irmã e a namorada do irmão tomam conhecimento do suicídio dele. Nessa cena, inserem-se numerosas imagens de natureza diversificada, que parecem não ter nenhuma ligação com a história, mas que se relacionam à técnica da montagem, a qual insere aí repetidos *cut-backs*.[6] Embora mudo, o filme parece fazer chegar aos ouvidos do espectador sons com efeitos certeiros e verdadeiros.

Preocupada porque o irmão não voltava desde a noite anterior, a protagonista vai à casa da namorada dele, e lá recebem um aviso. A namorada deixa a irmã na casa e corre à relojoaria, para pedir para usar o telefone. O suicídio do rapaz é anunciado pelo aparelho. A fim

de transmitir esse choque, imagens de relógios (expostos em grande quantidade na loja) justapõem-se pela montagem ao rosto da namorada, atônita com a notícia, ainda tendo o aparelho na mão. O som do ponteiro dos segundos, que não se poderia ouvir, parece ressoar mesmo assim, com diferentes tons, abalando nossas emoções.

O estado de angústia e tormento da irmã (que, ainda sem saber do suicídio, espera sozinha na casa da namorada) também é sugerido pela montagem dos reflexos cintilantes que são projetados no teto por uma bacia de água; ou pelo corte de uma chaleira que, muda, solta vapor sobre um fogareiro.

Com a insistência no cinema mudo, Ozu parecia desafiar a superioridade do sonoro, o qual podia transmitir diretamente o que quisesse, por meio de palavras, e contar histórias livremente. Ao justapor o pêndulo de um relógio que nada tem que ver com a cena; os desenhos cintilantes que são fruto do reflexo da água; e o vapor branco e brilhante que sai do bocal da chaleira, Ozu esperava que o espectador lesse as entrelinhas do enredo com a força de sua própria imaginação e o sentisse como drama vivo. Isso significava conferir ao cinema mudo (do qual o som estava ausente) a palavra por meio de imagens.

Um hotel em Tóquio (*Tokyo no yado*), exibido em 1935, obedece ao formato "filme sonorizado", em que a platéia ouve apenas músicas, pois as falas ainda são legendadas. Trata-se de uma obra em que a técnica da montagem é empregada até com certo exagero, como se o diretor quisesse suprir a ausência do som. A realidade japonesa já pendia bastante para o militarismo, e Ozu, que tanto amava o cinema americano, viu-se obrigado a abandonar as modernas comédias

urbanas, passando a retratar a figura do povo, sustentáculo da pirâmide social.

Um homem e uma mulher se conhecem ao acaso num hotel barato da metrópole, onde as pessoas se abrigam buscando confortar-se mutuamente. Essas personagens levam uma vida de dificuldades, cada qual sustentando um filho. A filha pequena da mulher adoece gravemente, e ela resolve prostituir-se para obter o dinheiro da internação. O homem tenta demovê-la da idéia, sem sucesso, e ele mesmo, na falta de opção, resolve tornar-se assaltante.

Ainda assim, o homem titubeia e hesita. Esse seu estado de espírito é mostrado pela montagem de imagens sempre oscilantes e transitórias: fogos de artifícios que desaparecem, efêmeros, no céu noturno; uma cortina de cordinhas que balançam no bar onde ele entra por desespero; o saquê que transborda do copo; o letreiro de neon que pisca – tudo isso sugere simbolicamente a confusão psicológica do protagonista.

Ozu mostra claramente ao espectador o caminho que o enredo percorrerá, transmitindo pela montagem de imagens de objetos e acontecimentos até o significado da interpretação do ator, já que este, por encontrar-se num filme mudo, não tem falas e só pode gesticular e mudar a expressão facial. Entretanto, o diretor, não se sabe por que, deixa de apresentar a cena do clímax, que todos aguardavam. Depois de muito hesitar, o homem enfim resolve assaltar o escritório de uma fábrica. Contudo, a cena em que de fato ele poria a mão no dinheiro – o clímax de um filme cheio de suspense – é suprimida e fica subentendida como algo já acontecido. Há apenas uma cena que faz menção indireta ao fato, quando o

guarda da região é avisado do assalto pelo telefone. A cena seguinte já é a da fuga, depois de cometido o crime.

Qualquer diretor do cinema mudo se empenharia ao máximo para mostrar seu filme da forma mais dramática possível, pois não contava com os recursos da fala e do efeito sonoro. O próprio Ozu, por meio de repetição e defasagem, e também da montagem, já tinha querido emprestar palavras às imagens silenciosas. Mas, em *Um hotel em Tóquio*, ele renunciou espontaneamente a isso, deixando de mostrar o tão aguardado clímax (afinal o destino de qualquer enredo), banindo-o da tela. Era algo extremamente contraditório, uma clara traição para com o espectador, tão ansioso pela cena principal.

Mesmo sabedor de todas as implicações de tal procedimento, Ozu age dessa forma inexplicável, vedando o desejo do espectador de saber toda a história. O que estaria ele sugerindo com isso? Sua mensagem não teria sido dizer-nos, aliás de maneira bem-humorada, que nem sempre é possível contar tudo através do cinema? Talvez quisesse mostrar sua profunda desconfiança em relação não só ao cinema, mas a todas as histórias contadas pelo homem.

Não há dúvida de que as repetições e as defasagens nas quais Ozu tanto insistiu são (junto com a montagem, que insere *cut-backs* de imagens diversas que aparentemente nada têm que ver com a cena em questão) meios para contar a história de maneira mais clara. Contudo, se interpretamos esses recursos em chave paradoxal, constatamos que eles indicavam a descrença de Ozu no ato narrativo. Devido à extrema sutileza, resultavam monótonos para o público e eram praticamente ignorados. Mesmo as práticas de montagem (que tratavam as imagens como se fossem palavras, atribuindo-lhes significado) acabavam deixando o espectador entregue à própria imaginação, o que fazia com que os significados pairassem no ar, carregados de ambigüidade.

As repetições, as defasagens ou as justaposições de imagens diversificadas, que pareciam sem sentido algum, confundiam a história, em vez de contá-la de maneira fluida; elas a estagnavam, terminando por trair as expectativas. Eram, portanto, um perigo que poderia provocar a debandada do público. Ainda assim, Ozu insistia na expressão do menos, do negativo, e isso se devia ao fato de ter pleno conhecimento de que a realidade, o mundo e a vida não podiam ser contados como mera história.

Nascemos como resultado do amor de nossos pais, um dia encontramos nossa alma gêmea, casamos e construímos um lar feliz, envelhecemos e morremos tranqüilamente. Todo homem deve imaginar para si próprio uma história assim. Mas ela não passa de fraude, porque não considera a realidade tal e qual; porque acelera e condensa demais o tempo; e porque tenta encontrar um sentido ilusório. Ozu entendia que o tempo de vida de um homem é composto de paradas, atrasos e mutações quase imperceptíveis, que se revestem de caráter antinarrativo, sem nenhum enredo – ser gente, ser humano, é viver suportando isso.

Imagino que, ao editar inumeráveis fragmentos de película, Ozu não se cansava de perguntar-se quem seria o sujeito do ato de decifrar a técnica ilusória da edição, da montagem, que leva a pensar que as cenas foram filmadas uma após a outra, em seqüência. Será que possuímos uma natureza humana universal que nos capacita a encontrar um significado comum numa colagem de fragmentos?

Muitos diretores dependiam dessa suposta natureza humana universal e acreditavam que o espectador sempre haveria de encontrar naquelas imagens artificialmente montadas pelo menos um significado entre vários. Ozu, porém, era por demais cético e realista para concordar com isso. Da mesma forma que lhe era impossível acreditar que a vida fosse como uma narrativa linear, ele não acreditava na existência de uma natureza humana universal. Para negar essa ilusão, criou uma montagem que, em vez de um significado único, possuía vários, os quais flutuavam ilimitadamente no ar. Ele praticou uma antinarrativa e, ao mesmo tempo, um anticinema.

De fato, a montagem era não só um modo particular de expressão criado pelo cinema, mas também um instrumento de falsificação extremamente perigoso. O cinema (que, sofrendo influência do comercialismo e arregimentando um número imenso de espectadores, havia se tornado uma gigantesca indústria de comunicação de massas) pretendia padronizar a alegria, a ira, a tristeza e o prazer em nome de uma suposta natureza humana universal, empregando indiscriminadamente o recurso da montagem, de forma a controlar nossos sentimentos; estes deveriam ser sempre idênticos. Também os Estados totalitários do século XX transmitiam suas mensagens políticas com violência, lançando mão de montagens demagógicas, fascinando as pessoas e nivelando-as numa igualdade perniciosa e desprovida de liberdade.

Possivelmente por ter antevisto essa situação, Ozu afastou-se aos poucos das técnicas da montagem, até abandoná-las por completo – talvez porque o cineasta tenha vindo a rejeitar com veemência o uso, na propaganda política, daquela mesma sobreposição artificial

de imagens sem conexão entre si que ele tinha praticado. Assim, Ozu passa a experimentar tão-só uma montagem ilimitadamente "flutuante", impregnada de profundos silêncios, que apenas pode ser definida como "o olhar de um objeto".

IMAGENS: A MORTE DO OLHAR

Filho único

Apesar de ter insistido tanto no cinema mudo, em 1936 Ozu lança finalmente seu primeiro filme falado, *Filho único* (*Hitori musuko*).

No enredo, uma mãe que vive no interior da região de Shinshû vai a Tóquio para ver o filho único, que mora sozinho na cidade. Todo o susto dela ao deparar com a paisagem da metrópole é retratado de maneira vívida, por meio de efeitos sonoros. O barulho da freada, como se ali estivéssemos; o ruído do trem a vapor que chega à estação Ueno soltando fumaça; a música de fundo ritmada que se ouve enquanto mãe e filho atravessam a ponte Eitai sobre o rio Sumida – tudo transmite sonoramente os prazeres e as alegrias do reencontro após muitos anos.

Depois, a mãe vai à casa do filho. O bairro, embora em Tóquio, é de periferia; e, de onde o filho mora, vê-se a gigantesca chaminé de uma usina de lixo. O filho, que havia se casado às escondidas, vive modestamente com a mulher e o bebê recém-nascido numa das unidades de uma fileira de casas térreas geminadas. Ao barulho da fabriqueta vizinha, que chega aos ouvidos da mãe, justapõe-se o som dos fusos que giram numa tecelagem próxima. Era ali que a mãe tra-

balhava duro em prol do filho. Agora, ela vê frustrado o sonho de encontrar o rapaz bem-sucedido – afinal, foi para isso que o tinha enviado sozinho para a grande metrópole. Tudo isso é expresso de maneira natural, ou por vezes dolorosa, mediante os efeitos sonoros.

Como se quisesse acentuar ainda mais a consciência de que se trata de uma fita sonora, Ozu cria uma cena em que o filho leva a mãe a um moderno cinema, para juntos assistirem a um filme falado estrangeiro. Projeta-se na tela dentro da tela a obra anglo-austríaca *Sinfonia inacabada (The unfinished symphony*, 1934), do diretor Willy Forst. O filho explica à mãe: "Este é o cinema falado". Mas ela, desinteressada, só faz "sim" com a cabeça e, entediada, acaba adormecendo.

O recurso de inserir filme dentro de filme já tinha sido usado em *Eu nasci, mas...* e em *Mulher de Tóquio*. Já era típico do humor de Ozu. O fato de as personagens de cinema assistirem a filmes faz com que nos descubramos deslocados e nos leva a um exercício de relativização. A experiência nos induz a pensar que as personagens estão na mesma situação que nós, espectadores; assim, acabamos por esquecer que se trata de personagens de ficção, presentes só no cinema. Por outro lado, ao assistirmos a filmes de Ozu com esse artifício, também passamos a ter dois ângulos de visão, duplamente relativizados. Isso nos capacita a decifrar as defasagens entre os dois filmes que são projetados paralelamente diante de nossos olhos. Devia ser esse o senso crítico que Ozu esperava de nós ao vermos seus filmes.

Ademais, no caso de *Filho único*, a cena em que mãe e filho assistem juntos ao filme estrangeiro não serve apenas para constatarmos a realidade de que a mãe já não compreende mais o filho adulto, embora o tivesse criado sozinha, com sacrifício. A seqüência de *Sinfonia inacabada* utilizada no filme é a da execução de uma música cigana cheia de exotismo. A atriz principal canta e dança com fogosa sensualidade. Trata-se de uma seqüência que nos dá a ilusão de nela estarmos, sensação exacerbada pelo fato de o filme ser falado, despertando ainda mais o desejo de o espectador participar dele. Assim, tal cena fazia com que os espectadores percebessem dolorosamente sua própria realidade, bem diferente daquela da tela, já que o Japão se encontrava sob pleno domínio militarista, rígido e soberbo.

Como se vê, Ozu era capaz de utilizar plenamente todos os efeitos e técnicas de expressão oferecidos pelo cinema falado. Mas isso não significava que tivesse aceitado incondicionalmente o filme sonoro. Nem é preciso dizer que os diálogos dos atores, muito mais que a música ou os efeitos sonoros, eram o que as pessoas mais esperavam com o surgimento do cinema falado. Substituindo as legendas de antes, os atores agora podiam falar com suas próprias vozes. A narrativa também podia desenvolver-se com mais riqueza, mas Ozu ignorou e até negou a absoluta superioridade do filme sonoro.

Endossando isso, o enredo de *Filho único* não passava de uma sobreposição de episódios fragmentados, sendo o fio narrativo e a tensão dramática demasiado tênues, se consideramos que se trata de um filme sonoro, que podia utilizar livremente o recurso das falas.

A mãe, que tinha sonhado com o sucesso profissional do filho único, acaba sabendo que este se encontra desempregado por causa da crise e dá aulas numa escola noturna. O filho, todavia, esconde suas dificuldades e recebe bem a mãe (que veio de tão longe), mesmo que para isso tenha de endividar-se. Vários episódios semelhantes a esse se justapõem e se repetem, mas, por fim, um menino

da vizinhança sofre um acidente, e o filho acaba empregando para seu tratamento o dinheiro tomado emprestado. Ao saber disso, a mãe parte para o confins de Shinshû sem nada dizer, deixando para o filho todo o dinheiro que possui.

Percebe-se que o enredo do filme opera, até o fim, com uma seqüência de fatos corriqueiros do dia-a-dia contados em paralelo, algo bem distante do cinema falado, em que as falas livres dos atores criam verdadeiras tensões dramáticas. Era, portanto, um filme passível de ser criticado como obra ainda perdida no universo do cinema mudo.

Ozu, que então produzia seu primeiro filme falado, possivelmente queria, uma vez mais, questionar o que significavam as imagens profunda e infinitamente silenciosas do cinema mudo, que saía de moda. Pode-se dizer que essa era sua teoria do cinema, construída mediante uma reflexão sobre o próprio cinema. Em *Filho único*, ele insistiu em usar técnicas de expressão do cinema mudo, embora o filme fosse sonoro. Repetindo as técnicas antigas, deixou claras as discrepâncias entre os dois cinemas, mas, ao mesmo tempo, criou imagens repletas de sinais premonitórios das obras que realizaria a seguir.

Entre essas imagens, é possível citar aquela em que mãe e filho, depois de terem assistido ao filme estrangeiro no cinema moderno, voltam para a casa modesta, na periferia, e conversam no caminho, sentados num descalvado de onde se avista, ao longe, a gigantesca chaminé da usina de lixo. Qualquer um reconheceria essas imagens, que não têm outra definição exceto serem típicas de Ozu, uma expressão tautológica.

Decepcionado com a vida na cidade, o filho murmura: "Queria morar com a senhora no interior..." Olhando para o céu límpido, ele ainda diz: "Como cantam as cotovias!". A mãe também olha para o céu, em busca das cotovias que os olhos do espectador não vêem. As figuras de ambos são filmadas com a câmera baixa, prenunciando o padrão de enquadramento de personagens que, mais uma vez, só podemos descrever como típico de Ozu.

Mãe e filho conversam, mas não se encaram, desviando os olhares ao máximo e deixando-os pairar ambigüamente no ar. Ademais, o diálogo, também desprovido de quaisquer modulações, soa mais como monólogo e vai pairando e ampliando-se ao acaso, sem que os dois se façam entender. Depois, tal caracterização das personagens viria igualmente a estabelecer certo padrão na obra de Ozu.

Ozu ironizou a técnica do cinema falado, que, na época, devia ser muito celebrado, sendo considerado um progresso inegável. Entretanto, Ozu parecia troçar dele e era mesmo visto como herege. Desnecessário dizer que o cinema nasceu no fim do século XIX com o surgimento do cinematógrafo, capaz de projetar seqüências de imagens em movimento. No entanto, o fato de ter-se originado de uma invenção mecânica e dela depender legou ao cinema o destino de estar sempre exposto à ameaça constante da introdução de nova tecnologia. Era natural que rissem de Ozu, achando-o anacrônico e inadequado à linguagem cinematográfica, já que o diretor tentava deliberadamente voltar as costas a tudo isso.

Entretanto, Ozu não ignorou por completo a nova tecnologia e os novos recursos. Assim como abusou da montagem, ele empregou várias técnicas novas, embora sempre acabasse desistindo delas. Por

exemplo, chegou a utilizar a filmagem panorâmica, em que o ângulo da câmera movimenta-se em sentido horizontal; o *tilt*, filmagem em que esse movimento é diagonal; o *travelling*, que se desloca acompanhando o movimento do objeto; e a grua, com o uso de guindastes. Empregou ainda técnicas de progressão da imagem, como a superposição, o *fade-in* e o *fade-out*, mas acabou eliminando-as por completo, até que se firmou naquelas imagens estáticas, quase fotografias. Também em relação ao cinema em cores, só lançou mão dele bem mais tarde, tal qual tinha feito com o cinema falado. E recusou-se até o fim a rodar em bitolas maiores, como o Cinemascope, por exemplo.

Esse Ozu de hábitos inabaláveis não escondia a forte determinação de sempre retornar à origem do cinema, pois considerava falsificações as novas técnicas. Para ele, como atesta *Filho único* (que, apesar de sonoro, foi realizado como se criticasse e negasse o filme falado), a origem do cinema não era outra senão o filme mudo. Entretanto, não se deve interpretar simples e erroneamente isso como um apego indelével ao cinema mudo, uma nostalgia, enfim. Ozu tinha plena consciência de que as obras do início de sua carreira eram imitações do cinema americano. Ainda assim, continuou a fazer filmes, carregando consigo a desesperada constatação de que o homem é incapaz de novas criações. Essa experiência primordial, aliás, não é exclusiva de Ozu: trata-se do paradoxo do mito inaugural, próprio da natureza do mundo e do qual nenhum ser humano pode esquivar-se.

Já que o mundo existia antes de nascermos como indivíduos, como corpos físicos, o homem nunca mais pôde saber como é o

exato momento inaugural de uma criação. Nosso corpo não passa de imitação da figura e da forma de nossa mãe e de nosso pai, sendo mínimas as diferenças. Mesmo no tocante à palavra, que é nosso meio principal de expressão, nada criamos: ou a aprendemos de nossos pais, ou ela já existia como uma instituição social. Triste é o hábito dos humanos de fantasiar que podem instituir um novo início para algo e de considerá-lo o momento sagrado da origem das coisas, convencendo-se de que é tudo criação sua. E isso simplesmente porque somos incapazes de suportar as infindáveis imitações e repetições determinadas pela vida e sempre acabamos tentando iniciar algo novo.

Ozu não exerceu nenhuma oposição a essa contradição e aceitou a ausência da experiência da renovação como condição inevitável, imposta ao ser humano. O fato de o diretor ter rodado um filme falado e ainda assim ter insistido nas técnicas do cinema mudo não se deve a uma nostalgia de seu primeiro contato com o cinema nem a um desejo de empreender o retorno mitológico às origens sagradas. Aliás, as repetições e as imitações lhe foram certamente dolorosas, já que o lembravam constantemente de que não há outro jeito de iniciar senão imitando. Por outro lado, embora tivesse aceitado os novos recursos e técnicas do cinema, logo se desgostou deles, até desistir completamente de utilizá-los, repetindo várias vezes esse ciclo. Sempre lançando mão de seu humor tão peculiar, furtava-se ao desespero para poder sobreviver a ele. Ainda assim, por que será que aquilo que se pode nomear como sua "experiência primeira" ou sua "imagem primordial" no cinema é tão marcado e sempre revivido como ferida que nunca fecha? Deve ser porque

Ozu sabia que o mecanismo de olhar pela lente da câmera – a ação fundamental do cinema – constituía uma grande fraude.

Na medida em que a lente é algo para ser visto pelo olho humano, que pode manipulá-la livremente, a tendência é pensar que ambos funcionem em condições de igualdade e que a lente faça o papel do olho, substituindo-o. Na verdade, os dois têm relações antagônicas. Se descrevemos a função do olho por meio do verbo "olhar", não há como deixar de definir a função mecânica da lente como a "morte do olhar". Entre os dois, existe uma diferença incomensurável, um fosso profundo.

Quando nossos olhos contemplam algo, já começamos por não olhar isolada e individualmente para cada objeto, cada acontecimento. Olhamos, sim, para o mundo resultante do conjunto formado por uma série deles. Assim sendo, o olhar humano não descansa um minuto, não consegue imobilizar-se numa situação de não-continuidade. Por vezes, pode dar a impressão de estar concentrado num ponto, fixando-o, mas isso não passa de intervalo temporário e efêmero, pois, logo no instante seguinte, o olhar inicia novo movimento.

Claro que, às vezes, acontece de estarmos parados diante de uma pintura e nela fixarmos o olhar. Mas o que nossos olhos miram nesse momento? Provavelmente, não temos a consciência de estar olhando para algo em especial: simplesmente deslizamos o olhar pela extensão espacial ou pela superfície da pintura, numa mecânica de repetição. Quando nosso olhar penetra a pintura, ele experimenta uma indescritível sensação de enlevamento e é um mistério que, sem nos darmos conta, nós nos encontremos subitamente tão fascinados pelo quadro. Mas, no momento em que nos conscientizamos desse enlevamento, ele desaparece de imediato, e à nossa frente resta a tela como mero objeto.

Da mesma forma, o olhar humano desliza ligeiramente sobre a superfície do mundo, em contínuo movimento. Suas paradas para fixar-se em algum ponto duram segundos, algo quase imperceptível. Assim que nos conscientizamos da interrupção, nosso olhar já começou a delinear um novo movimento. Em outras palavras, a consciência de que estamos olhando para algo ocorre por um tempo curtíssimo – aliás, na maioria das vezes, olhamos para as coisas sem estarmos cônscios disso. Vivemos neste mundo, mantendo relação contínua com a realidade, amparados nesse olhar inútil, involuntário, e num excedente enorme de movimentos oculares.

Frontalmente antagônico é o ato de olhar a realidade e o mundo pela lente de uma câmera, o que significa renegar os movimentos inúteis do olho humano e fazer aquele copioso excedente de movimentos oculares ser despejado num único ponto, obrigando-o a concentrar-se.

Num espaço que se estende infinitamente, a imagem de cinema exige que se escolha um único objeto para filmar, que se recorte uma figura e se ignore o resto, como se todo o mais não existisse. É como se proibíssemos os jogos inúteis do olho humano e também seu ritmo, inconsciente, de respiração. Além disso, o cinema interfere até mesmo em nosso tempo, no tempo do espectador, delimitando-o severamente. Tudo isso equivale a decretar a morte do olhar.

Se compararmos o cinema à fotografia (e ambos se expressam por meio de uma câmera), fica patente a tirania do cinema, com

suas imagens moventes. Uma vez que tanto o cinema como a fotografia duplicam algo que existe no mundo real, ambos são a expressão de uma cópia perfeita. Nesse sentido, podem dar a impressão de serem diferentes da pintura, que capta a realidade de forma simbólica e, ao mesmo tempo, a transforma em algo abstrato. Entretanto, do ponto de vista de quem dirige o olhar, a fotografia e a pintura são exatamente da mesma natureza. A fotografia é contemplada do mesmo modo que a pintura, isto é, sabemos que, ao olharmos para determinada foto ou quadro, somos amparados por um copioso excedente de olhares.

O cinema, entretanto, não admite o olhar ocioso ou involuntário. Ele não só força, literalmente, o foco num único ponto, para o qual devemos lançar nosso olhar, mas também tenta delimitar o tempo que nosso olhar gastará nesse ponto. Portanto, não será o caso de definirmos o cinema como uma mídia tirânica? Houve época em que se atribuiu a ele um belo nome: a arte do tempo. Essa, aliás, deveria ser a expressão que simbolizaria o próprio século XX, fascinado por tempo e velocidade. No cinema, os fotogramas se movimentam mesmo rápido, a uma velocidade (para nós imperceptível) de 24 quadros por segundo, de modo que sempre permanecem na retina imagens residuais, que nossos olhos convertem em imagens contínuas. Assim, se removêssemos a velocidade e o tempo inseridos em cada cena, o que seria projetado não diferiria de uma foto; e, assim como acontece com esta ou com a pintura, nossos olhos seriam capazes de estudar livremente a imagem.

Portanto, para o cinema tornar-se cinema, ele depende do tempo, que produz a velocidade da projeção. Por outro lado, o cinema existe também porque ninguém pensou em questionar nem parar o tempo da projeção. O fato de ser uma expressão de velocidade na qual nem sequer há tempo para respirar explica porque o cinema consegue retratar a vida de uma pessoa em duas horas ou menos, ou contar histórias que vão desde o mito da Criação até uma viagem espacial a 100 milhões de anos-luz.

De outra parte, o ato de ir ao cinema equivale a ficar cativo da velocidade – de um tempo que não cessa nem por um segundo – e transformar-se em seus escravos. No caso da pintura ou da fotografia, ambas estáticas, é possível manter com elas um diálogo interior, contemplando-as de diferentes ângulos, livremente. Em contraste, o cinema é uma expressão perigosa, já que nós, pressionados pelo tempo que corre velozmente numa única direção, somos forçados a identificar apenas um significado. E foi essa a morte do olhar, usado e abusado pelo Estado e pelo comercialismo no século XX.

Todavia, não há outra maneira de definir Ozu a não ser como autêntico homem do anticinema, que contestou, um a um, os privilégios e as fascinações que o cinema oferecia ou exercia na condição de nova mídia. Sendo Ozu quem era, preocupado com o fato de o cinema perturbar a ordem do mundo – já que recortava um pedaço da realidade através da lente da câmera e depois a transformava em imagem manipuladora –, não se poderia esperar do diretor outra atitude senão a de renegar o domínio tirânico do cinema. Para quem, como Ozu, o tempo e a sua passagem deviam ser imperceptíveis, ao mesmo tempo que se registravam as repetições e defasagens, a ultravelocidade do tempo – que permitia contar a vida de um homem em menos de duas horas ou viajar até os con-

fins do universo a 100 milhões de anos-luz – nada mais era que uma fraude destinada a ludibriar nossos olhos.

Ozu foi uma pessoa que conseguiu sobreviver admiravelmente à contradição de ter-se rebelado frontalmente contra os modos correntes da expressão cinematográfica, mas que, ainda assim, a amou infinitamente. Para conseguir isso, continuou a servir-se simbioticamente da ironia e da fraude que constituíam o cinema, numa típica manifestação de seu humor.

Mesmo no caso do filme sonoro *Filho único*, tenho certeza de que Ozu, não desejando incrementar a força de expressão da obra com falas e efeitos sonoros para evitar que assim ela se tornasse verossímil demais, experimentou deixar as imagens flutuarem no ar, com significados propositalmente ambíguos. Era uma ironia com o cinema falado. De fato, na cena em que mãe e filho sentam-se e conversam num descampado de onde se avista a usina de lixo, ouvem-se as falas, mas a montagem é tal que não permite supor que eles estejam em diálogo. Também seus olhares pairam no ar, como que desencontrados e dispersos, sem destino. O drama reside na conversa íntima entre mãe e filho, mas o que mais salta a nossos olhos são as figuras dos atores projetadas na tela, sua existência como seres humanos. Independentemente do enredo, é mesmo isso que nossos olhares redundantes terminam apreendendo.

É possível que as imagens que Ozu tinha secretamente em sua mente fossem não para mostrar, mas para ver com nossos olhares redundantes e involuntários. No âmbito do cinema, qualquer outro acabaria confiando demais na superioridade unilateral dessa forma de expressão e empenhando-se em mostrar imagens para o público. Ozu, porém, resolveu dar tratos à imaginação não para mostrar suas imagens, mas para fazê-las sofrerem a ação do olhar e devolverem o olhar do espectador. Por trás dessa atitude radicalmente passiva do ser olhado e do receber o olhar de volta, era provável que estivesse a estética da aceitação de Ozu, estética que logo se tornaria o mecanismo de sustentação de todo o seu universo.

FOTOGRAFIA COMEMORATIVA E DRAMA FAMILIAR

Os irmãos da família Toda

A época em que Ozu vivia tinha mergulhado num militarismo extremo e interminável, clima em tudo oposto ao universo sereno de suas obras iniciais, e, embora o cineasta continuasse no registro habitual, como se nada de extraordinário estivesse acontecendo, seu cinema não pôde, em certa altura, deixar de refletir o contexto político-social.

Iniciando-se a Guerra Sino-japonesa, Ozu foi de novo enviado à frente de batalha, como soldado raso. No outono de 1937, contava 34 anos – já não era assim tão jovem. Ao longo de dois anos, seria sucessivamente transferido para Xangai, Nanquim e Han-k'eu. Apesar de ser ele um simples soldado raso na frente de combate, o Exército não poderia ignorar a boa reputação que Ozu já havia estabelecido como diretor de cinema. Os jornais japoneses publicaram uma foto sua, sorridente em uniforme militar, o rosto queimado de sol, tendo ao colo crianças órfãs da guerra. É inevitável sublinhar que essa foto foi uma das muitas que tentaram justificar de alguma forma a invasão do território chinês, mesmo que haja dúvidas sobre a veracidade da situação.

Apesar da foto, é difícil interpretar os sentimentos de Ozu num período como esse. Embora haja muitas lacunas em qualquer tentativa de reconstituir sua vida, sabe-se que o diretor experimentou uma guerra que suprimiu toda e qualquer liberdade individual. Aquela foto não basta para interpretar os vazios de sua biografia, da qual só é possível deduzir que foi diretor de cinema, nada mais. No

verão de 1939, Ozu foi dispensado do Exército e voltou a salvo para o país, manifestando-se com grande sinceridade sobre sua experiência de guerra:

> Não quero mais registrar coisas nem atitudes que provoquem ceticismo. Não sei como me expressar, mas, tendo ido à guerra, comecei a sentir algo como um espírito de absoluta afirmação. É como uma vontade de gritar, vinda de meu âmago: "Deixem as pessoas e as coisas como estão. Para mim, tudo bem!". [*Asahi Shimbun*, 16 de agosto de 1939, edição vespertina]

Numa realidade que delimitava implacavelmente os territórios da vida e da morte, talvez só lhe restasse assumir a total resignação, o que, ao mesmo tempo, denunciava o paradoxo da condição de todo ser humano. Mas, para Ozu, essa guinada quase desesperada (cujas proporções nem sequer podemos imaginar) deixava para trás observações anteriores, extremamente sutis, sobre as repetições e defasagens na condição humana. Nada mais podemos fazer senão atribuir tal transformação à insanidade dos tempos de guerra. O certo é que, enquanto servia como soldado raso, Ozu observava a linha de frente com olhos de cineasta:

> Uma vez, no rio Shussui, deparei com um local que desejei representar no cinema. Estava deitado de bruços, nas proximidades de um pé de abricó; à minha frente, ribombavam as explosões de uma batalha próxima. Nesse momento, os sons da repentina queda dos abricós atingiram agradavelmente meus ouvidos. Havia, ainda, uma árvore cheia de flores brancas, e a queda de suas flores era muitíssimo bela e suave. Instintivamente, desejei registrar da guerra apenas aquele local. [*Asahi Shimbun*, mesma edição]

Trata-se de um relato situado durante a terrível guerra na China, quando Ozu cruzava o Shussui, que liga Nanchang à cidade de Chianghsi. Em meio ao canhoneio, que ceifa vidas em poucos segundos, estava decerto ligado a seu destino de cineasta o fato de sua percepção ter-se enredado pelos flores brancas que caíam lentamente e pelo som dos frutos de abricó que tombavam com as vibrações no ar.

Entretanto, essa visão do sublime na guerra distanciava-se completamente da expressão cinematográfica que Ozu havia praticado até então, representando mesmo uma transgressão. Pois Ozu era uma pessoa que rejeitava enfaticamente esse método (muitíssimo eficaz) de montar imagens de flores brancas a caírem inocentemente para aludir, por contraste, ao *front* impiedoso, onde a morte deve ser testemunhada sem a mínima emoção.

Talvez lhe tenha restado a única alternativa de enfatizar, para o espectador, um significado determinado, conferindo à imagem das flores brancas e ao som dos abricós um simbolismo ligado à efemeridade da existência humana, como se lhe fosse impossível, então, conceber outra coisa além daquele amálgama de imagem e significado. Ozu desprezava esse estilo excessivamente artificial de cinema, alegórico e um tanto hipócrita, e decerto vinha evitando tal procedimento de modo muito consciencioso.

A audição, de repente aguçada pelos sons da queda dos abricós, e a visão, capturada pela suave queda das flores – tudo em decor-

rência da forte vocação de cineasta –, acabaram por determinar que Ozu resistisse obstinadamente ao pavor da morte que os canhões espalhavam de maneira indiscriminada. Por outro lado, a frente de batalha deve ter sido um lugar tão imerso em irracionalidade que o fez esquecer que aquela imagem significava uma transgressão de seu credo estético.

Todavia, não se pode afirmar que as experiências e urgências brutais da guerra tenham influenciado de imediato a obra de Ozu, pois, afinal, verificou-se o contrário. Mesmo após o diretor ter declarado não pretender mais registrar "atitudes ou coisas que provoquem ceticismo", o universo de seus filmes não apresentou nenhuma mudança em relação à produção anterior, e o diretor continuou cultivando a mesma ambigüidade que fazia com que o sentido de suas imagens oscilasse em várias direções.

Será que Ozu, para tentar superar o desespero que o havia forçosamente invadido, não teria superposto à condição de soldado em guerra o angustiado instante zero da criação de um filme, revivendo assim seu antigo dilema como diretor? De resto, Ozu sabia muito bem que o mundo visto através da câmera e de fragmentos transformados em imagens equivalia a um caos sem nenhuma conexão lógica. Tampouco ignorava que a montagem de atrocidades da guerra junto à queda de flores brancas transmitia um significado unilateral, próprio da linguagem mais convencional do cinema.

Na verdade, a primeira obra com que Ozu se ocupou ao retornar para o Japão foi *O sabor do chá verde sobre o arroz* (*Ochazuke no aji*), comédia urbana sem a menor relação com a guerra sobre a qual ele se havia manifestado de modo tão objetivo. Como o título desse filme já dá a entender, trata-se de um drama familiar, de uma placidez por demais cotidiana, cujo conteúdo era em tudo diverso das emergências dos tempos de guerra. Assim, Ozu deparou com a censura oficial ao roteiro; isso, porém, não conseguiu dissuadi-lo, e felizmente, após a guerra, o diretor levou a obra a termo.

O sabor do chá verde sobre o arroz, concluído apenas em 1952, é uma comédia sofisticada, sem nem a mais remota ligação com uma época de dificuldades financeiras; e, levando-se em conta que o filme não indica de forma alguma que se estava em guerra, poder-se-ia dizer que foi uma obra antibélica, contracorrente, numa reversão de expectativas típica de Ozu.

Não havia maneira de Ozu, diretor de cinema, viver fora do contexto social. De outro lado, os muitos diretores da mesma época encontravam-se cada vez mais comprometidos pelo clima de guerra e de dificuldade, e, no fim das contas, apenas Ozu buscava de maneira persistente não se deixar marcar por tal estigma, tornando-se a partir daí particularmente escrupuloso com seus filmes. Estes assumiram o registro do "drama familiar", apresentando temas universais e eternos, independentes de crises e guerras.

Ozu desistiu das filmagens de *O sabor do chá verde sobre o arroz* por causa da censura e, no intervalo de um ano e meio em que as filmagens ficaram interrompidas, lançou *Os irmãos da família Toda* (*Todake no kyôdai*). Nessa obra, descreveu a situação de uma família de modo preciso e imune às flutuações do tempo. Como o próprio diretor viria a declarar, esse tornou-se seu modelo de drama familiar.

O filme se inicia com a reunião do clã Toda numa casa abastada, para comemorar os sessenta anos da mãe. É um prólogo fasci-

nante, impregnado de metáforas. O pai e a mãe; os filhos e as filhas; depois, os netos – reunindo-se prazerosamente, a família posa para uma foto e sorri. Cada um dos membros se volta para a câmera e se imobiliza, quando então o disparador é acionado. Trata-se de uma cerimônia festiva que revivifica com energia os laços familiares – ou seja, indivíduos que não mais possuíam consciência de pertencer a uma família reencontram-se e retomam essa experiência. As atitudes paternas parecem mesmo as de um pai; as maternas, as de uma mãe; as fraternas, as de irmãos. E, graças às soberbas interpretações dos papéis distribuídos aos membros do grupo, como se tratasse de atores, as relações mais que óbvias, despretensiosas e cotidianas de uma família vão-se canalizando, surpreendentemente, para um drama exuberante.

Entretanto, toda cerimônia social encerra metáforas que apontam para o oposto do que pretendem dizer. A solenidade de casamento, que deveria ser uma bênção, é também o ponto inicial da separação entre pai e filha, dupla natureza partilhada pela foto comemorativa. Voltada para a câmera, a família perfila-se em grupo imponente. Por certo, a foto é tirada para lembrar aquele dia, mas é ainda o presságio do desaparecimento de um dos presentes. Tempos depois, ao falecer um dos membros, a foto, já desbotada e fixada num álbum, volta à luz para, pela primeira vez, ganhar valor de rememoração. Nela, tirada com todo o *glamour*, afirma-se a inevitabilidade da morte, oculta na imagem. É exatamente porque pressentimos esse fato em sua plenitude que, mesmo conservando-se como foto comemorativa (seja de um nascimento, seja de um de casamento), em nenhum momento lembramos que ela foi tirada em

função da pessoa desaparecida. Pois jamais desejamos nos recordar da efemeridade da vida.

Em *Os irmãos da família Toda*, o pai um dia falece, como se para patentear a metáfora da morte oculta na foto comemorativa . Depois disso, o drama desenvolve-se paralelamente a essa metáfora. Repete-se o cenário cerimonial, agora relacionado à morte. A família torna a reunir-se para o funeral do pai. Mais tarde, irmãos e irmãs se encontram para o culto budista de um ano de sua morte.

Após o falecimento do pai, a próspera família Toda decai: a mãe e a irmã mais nova encontram abrigo na residência do irmão e da irmã mais velhos; com o tempo, passam a ser tratadas como estorvo e resolvem ir morar juntas somente as duas, tristemente. Mas o segundo filho, tido pela família como desregrado, volta de seu trabalho no exterior para aquele culto budista, e o clímax da obra é a cena em que ele censura duramente os irmãos que ignoram a mãe e aquela irmã.

Não que Ozu não tivesse antes enfocado o drama familiar. Já haviam ocorrido incidentes entre mães e filhos, maridos e esposas, irmãs e irmãos mais velhos e mais novos, e o diretor já tinha narrado histórias que envolviam membros de uma mesma família. Depois de *Os irmãos da família Toda*, Ozu vai delineando e, ao mesmo tempo, rearranjando as relações familiares e suas distorções. Se houvesse manifestado a intenção de representar um drama familiar com contundência, Ozu teria ordenado que os papéis fossem representados mais subjetivamente, de forma a extrapolar as convenções, o que resultaria num clima mais teatral. Entretanto, a partir de certo ponto, os atores começam a agir como completos estranhos; e, ainda que

exista nas relações familiares um excesso de nuances, a flutuação da atuação não parece adequada para representar uma família.

Mesmo nesse drama familiar a que assistimos de modo tão trivial, quanto mais perseguimos a família como um conjunto de indivíduos, mais aparecem as contradições e ambigüidades que são inerentes às relações familiares e que, na verdade, constituem o amálgama destas. Contudo, é possível afirmar que ali se oculta a encenação primordial necessária para dar origem ao drama familiar, independentemente do trabalho dos atores.

Nem é preciso dizer que a situação normal de uma família repousa justamente no fato de que, no mais das vezes, não temos consciência de que pertencemos a ela e de quais são as relações entre seus membros. A família é um lugar de plácida segurança, em que o pai é pai, o marido é marido etc., numa repetição de dias comuns interminável e banal, que, no fim das contas, dificilmente poderia constituir-se em tema dramático. Assim sendo, para que o drama familiar se desenrolasse, havia necessidade de forte conscientização do espectador sobre o que seria uma família; isso se dá quando o pai se comporta como se não fosse pai, o marido age como se não fosse marido, e assim por diante. Em outras palavras, o drama familiar vai tomando forma aos poucos, tendo como premissa a discórdia e a desintegração familiares. Mas, logo que se estabelece tal situação, chega-se, mediante certos artifícios, ao *happy end*.

Ao contrário, quando contemplamos a realidade pelas lentes da câmera e fazemos enquadramentos, acabamos por desorganizar o mundo como ele é – e deparamos com a propriedade cinematográfica de desequilibrar a realidade e, em última instância, promover-lhe a morte. Portanto, a dramatização na representação da família soa falsa, ou fica comprometida. Ozu não podia evitar por completo os artifícios e a ambigüidade inerentes à expressão cinematográfica, mas ele os absorvia, os reiterava, os transformava por meio da repetição sistemática – e, ao mesmo tempo, os ironizava.

O significado oculto da cena em que a família posa para a foto dos sessenta anos da mãe, no prólogo de *Os irmãos da família Toda*, vai-se tornando cada vez mais claro. Nas reuniões cerimoniais, diferentemente do que ocorre nos dias comuns, o grupo toma consciência de sua condição familiar e imbui-se de espírito de aceitação, aprovando sem hesitar toda atitude incomum vinda de seus pares. Por exemplo, caso se tratasse da cerimônia fúnebre da esposa, o marido verteria lágrimas pela consorte desaparecida; e os filhos, do mesmo modo, chorariam a falta da mãe. Caso se tratasse de uma resplandecente cerimônia de casamento, o pai expressaria sua imensa e profunda tristeza por separar-se da filha casadoura; esta, por sua vez, também assumiria claramente o papel familiar e não pouparia palavras para saudar o pai e agradecer-lhe.

Afinal, deve repousar nesse aspecto a razão de Ozu ter encenado repetidamente cerimônias de casamento de filhas, em *Pai e filha (Banshun)*,[7] em *Dias de outono (Akibiyori)*[8] ou ainda na obra-prima *A rotina tem seu encanto (Sanma no aji)*.[9] Entretanto, enfrentando o dilema de ser incapaz de fugir por completo da fórmula do drama familiar e, ao mesmo tempo, ultrapassando-o, o diretor mostra que são as próprias atitudes características e inconscientes do cerimonial social (dar as boas-vindas, perdoar as falsidades etc.) o fator de legitimação de um grupo familiar.

Nesse sentido, *Os irmãos da família Toda* é diametralmente oposto a um simples drama familiar, tendo-lhe sido acrescido um sabor humorístico e uma crítica oblíqua que são típicos de Ozu. O filme marca o início de um novo estilo de drama familiar, sobre o qual tudo o que se pode dizer é, mais uma vez, ser ele típico de Ozu. A última cena nos apresenta uma foto comemorativa, registrando a família de maneira idêntica àquela do prólogo. Trata-se de uma imagem impregnada de metáforas bastante sutis.

Na cerimônia budista de um ano de morte do pai, o filho caçula – que havia criticado duramente os irmãos por terem menosprezado a mãe e a irmã mais nova – ressente-se, por sua vez, quando a irmã lhe sugere que se case. Ele então sai rumo à praia, como se quisesse fugir. Em meio ao vento que sopra com violência, a figura que caminha à beira-mar carrega o presságio de um casamento e a sugestão do início de uma vida cotidiana segura e serena, ao mesmo tempo em que aponta o desenlace do drama familiar, ou seja, a sua morte.

Talvez seja típico do humor de Ozu apresentar o drama familiar como contradição, pois a paisagem ambivalente do desenlace, para o qual é difícil estabelecer um significado preciso, mostra que o mais normal e mais harmonioso é a família não ter consciência de si mesma. Simultaneamente, não há dúvidas de que se manifesta aí a determinação inabalável do próprio Ozu de negar-se a falar deste mundo na forma narrativa fílmica que nós, espectadores, esperaríamos.

Numa época extrema, de guerra, como deveríamos interpretar a intenção de Ozu de realizar dramas familiares? É certo que o militarismo daquele período ansiava por filmes que tivessem a família

como tema. Substituindo o país militarizado pela família e percebendo na estrutura desta o equivalente de um sistema hierárquico-social paternalista, Ozu tentou fazer uma avaliação do processo totalitário no Japão.

Mas, embora pensasse na família inconsciente de si como um sistema de harmonia ilimitada, o drama familiar de Ozu sempre problematiza a figura do pai – e não seria esse um paralelo com a nação paternalista que impinge a própria autoridade? O paradoxo, típico de Ozu, que mostra serem as circunstâncias de separação ou de morte o que traz ao desafortunado grupo a consciência de ser de fato uma família, vai-se superpondo e amalgamando, de outro lado, à insegurança acarretada pelo perigo de morte iminente na guerra ou pela tristeza da separação dos maridos e filhos que partem para as frentes de batalha. Nesse ponto, devemos lembrar que havia o perigo de os filmes sofrerem censura por serem antinacionalistas. Mesmo assim, o que impeliu a realização do sinuoso drama *Os irmãos da família Toda* não teria sido o fato de que, no íntimo de Ozu, já se encontravam fortemente enraizadas as experiências de guerra como soldado raso, as quais, mais uma vez, ele traduzia de modo paradoxal?

Em meio às violentas explosões do canhoneio na frente chinesa, Ozu disse ter escutado a queda dos abricós e visto flores brancas caírem suavemente. Vimos que, voltando a salvo para seu país, o diretor declarou, muito emocionado: "Não quero mais registrar coisas que provoquem ceticismo. Não sei como me expressar, mas, tendo ido à guerra, comecei a sentir algo como um espírito de absoluta afirmação". Mas, contrariando essa declaração, os filmes que

faria depois seriam obras repletas de ironia, com uma estrutura de drama familiar que questionava a própria existência da família, como se esta não passasse de um engodo.

Em Ozu, as cruéis experiências da guerra se refletiram automaticamente na forma de um radicalismo irracional, que o conduzia para a via da resignação. Ante uma realidade brutal contra a qual ele nada poderia fazer sozinho, e temendo o vazio e a estupidez que mudanças tão radicais provocam na alma, de que outra forma ele conseguiria evitar tornar-se ainda mais cético? Como se vê em *Os irmãos da família Toda*, pode-se afirmar que Ozu, ao delinear com imparcialidade e muita indulgência as relações familiares, tentou resgatar e confortar pessoas que estavam ameaçadas de ser facilmente tragadas pela época e pelas circunstâncias.

De qualquer forma, o próprio Ozu viu-se na contingência de evitar a perigosa tendência de aceitar as afirmações incondicionais que advêm da loucura e do pavor das frentes de guerra, onde a morte e a vida encontram-se separadas por uma distância tão mínima quanto a espessura de uma folha de papel. Com tal propósito, reafirma para si mesmo que todas as relações neste mundo são relativas e que, também, não há como fazer a realidade convergir para apenas um significado. Assim, não teria Ozu pretendido expressar tal fato pelo drama familiar? Em outras palavras, não seria o mesmo que afirmar que Ozu, por meio de sua obra, resgata a si próprio dessa época de insanidade?

Felizmente, ele não realizou um filme de guerra que chantageasse o público pela inclusão de imagens de flores brancas a caírem suavemente. Seu temperamento era contrário à tirania daquela expressão cinematográfica unilateral que, para indicar um significado indubitável, faz um *cut-back* de flores brancas de abricó, totalmente alheias às frentes de batalha, onde a vida humana nada vale. Mesmo assim, tratando-se de uma época incomum de loucura bélica, podemos apenas dizer que é um mistério que o universo fílmico de Ozu não tenha sofrido nenhuma mudança.

SOBRE O CAOS DO MUNDO

Era uma vez um pai

Com certeza, falar sobre os filmes de Ozu não é tarefa fácil. Diante das inúmeras reflexões que eles suscitam, torna-se inevitável utilizar expressões tautológicas para definir o que é "típico de Ozu".

Isso não quer dizer que suas obras sejam de difícil compreensão. Todas as imagens projetadas na tela são de extrema simplicidade, mas, por outro lado, não revelam organicidade, já que é impossível captar um único significado global. Assim, a consciência do espectador acaba por limitar-se à superfície das imagens. É como se olhássemos para nossa imagem refletida num espelho e não pudéssemos penetrar em seu interior. Ao contrário: temos a sensação de que nós é que estamos sendo observados do outro lado da projeção.

Os filmes de Ozu não estabelecem distinção entre verso e reverso. São realizados com extrema transparência, como se revelassem um mundo mergulhado em claridade ilimitada, qual a luz do meio-dia, pois Ozu realmente detestava filmes que ludibriavam o espectador propondo contextos ocultos nas imagens. Por mais que o es-

pectador observe apenas a superfície das imagens projetadas na tela, não há como impedi-lo de perceber nelas um significado interno ou oculto e dar-lhes a as asas de sua própria imaginação. Se de um lado Ozu, ao insistir em realizar cenas pautadas por clareza absoluta, procurou evitar que estas despertassem dúvidas, por outro ele se valeu da linguagem da sátira a fim de que os conteúdos não fossem interpretados de maneira óbvia; para tanto, impregnou as imagens com um humor e uma ironia sutis.

O fato de Ozu ter conseguido, até a morte, exercer de modo brilhante a difícil arte de equilibrar-se deve-se, em parte, a uma personalidade invulgarmente bem-humorada. Mesmo assim, será que também não teria havido um pacto inquebrantável, firmado de maneira tácita, entre Ozu e seus filmes? Devia existir uma aliança sagrada, secretamente estabelecida, entre ele e sua obra cinematográfica.

É difícil definir sem hesitação o princípio que norteia a relação basilar de Ozu com sua obra, mas o certo é que não há outro meio de encontrá-lo a não ser por um conceito que expresse o caos do mundo. Talvez seja necessário dizer que Ozu considerava o mundo um lugar de caos infinito e, tendo isso como premissa, firmou um pacto secreto segundo o qual fazer cinema significava incorrer em falsificar a realidade.

Essa postura de Ozu nada tem em comum com o negativismo que vê a realidade como um caos em que a vida não passa de uma grande farsa. Pelo contrário: para Ozu, ao admitir com naturalidade o caráter nebuloso deste mundo, a questão de nele sobreviver com otimismo e tolerância tornava-se a motivação para fazer filmes com um senso de humor incansável.

Mas quando teria Ozu percebido o caos deste mundo? Em sua biografia repleta de lacunas, não podemos apreender o momento exato em que ocorreu essa revelação – ou, em outras palavras, a circunstância sagrada da grande conversão. O que podemos pressupor é que ela tenha ocorrido naquele instante zero em que começou a fazer filmes e foi levado ao extremo do desespero.

Ao espreitar a realidade deste mundo pelas lentes de sua câmera, Ozu reconheceu nele o caos. Os objetos, as pessoas ou os acontecimentos enquadrados na tela de cinema subtraem incessantemente de nosso olhar a liberdade de movimentos; elas sentenciam a morte das coisas vistas, que não passam de ficção, a nós ofertada como compensação. Todavia, a maior parte do público via na colagem de fragmentos de imagens, na própria montagem, a expressão mesma do cinema, sem jamais a questionarem. Já Ozu não era de deixar-se influenciar por esse tipo de otimismo.

O pacto de Ozu para aceitação do caos do mundo deve ter-se tornado gradativamente mais firme conforme o diretor fazia seus filmes. Assim, em dado momento, ele ficou convicto de que, antes mesmo do processo de conversão da realidade em imagem pela câmera, o mundo em si já era caótico, fato que ultrapassava as possibilidades da expressão cinematográfica. Essa conclusão deve ter sido mais que natural. Um mundo que desmorona impiedosamente pela transposição ao universo das imagens é um mundo fragilizado já na origem, e sua realidade só pode ser caótica. A facilidade de falsificar o mundo no cinema e representá-lo à vontade pelo artifício da montagem deve derivar do caos do próprio mundo, mas Ozu não se conformava com tal fato.

Entretanto, não há como verificar até que ponto Ozu teria consciência dessa sua recusa. O que podemos afirmar é que sua obra cinematográfica reitera e evidencia constantemente o caos do mundo. A motivação oculta na obra cinematográfica de Ozu encontra-se na incessante e exaustiva tentativa de encontrar uma ordem universal, porque ele, mesmo ciente da impossibilidade de ter êxito nisso, acreditava que devíamos enfrentar o caos com a virtude da aceitação e, para sobreviver, suportá-lo.

Naquela época, quando o militarismo já descarrilava, Ozu não precisou afastar-se de seu universo cinematográfico, pois sempre recusara o negativismo sombrio que falsifica a realidade. Ozu pôde ser Ozu na medida em que se apoiou num enunciado inquebrantável que reconhecia que o mundo era regido pelo caos; assim, perseverou em cercar-se de uma claridade tão ilimitada quanto a do meio-dia.

Em 1942, quando se iniciou a Guerra do Pacífico, muitas pessoas caíram no abismo da loucura. Como se procurasse contrapor-se a essa situação, Ozu lançou um filme que transborda de serenidade: *Era uma vez um pai* (*Chichi ariki*).

Esse filme retoma o gênero particular de drama familiar inventado pelo diretor. Se em *Os irmãos da família Toda*, sua obra anterior, Ozu sugere de modo exemplar que a conscientização da família como família só ocorre num funeral ou numa despedida, em *Era uma vez um pai* o cineasta promove um novo deslocamento e sustenta a qualquer custo a relação entre pai e filho, mesmo que para isso seja preciso abandonar o lar em que vivem.

Naquela época, o título do filme deve ter sugerido a imagem da figura paternalista que vinha sendo louvada pelo país. No entanto,

é preciso observar que, como se o diretor se opusesse a tal imagem, o pai é personificado como homem comum, hesitante, que chega a questionar sua própria autoridade. Outra característica de *Era uma vez um pai* é o pequeno número de falas, que se coordenam com a função de apontar o caos e a incoerência daquele mundo. Percebemos, ainda, que o filme se fragmenta em vários episódios superpostos, os quais sugerem a leitura de um diário intermitente mas, ao mesmo tempo, nos revelam a sensibilidade de Ozu, que observa com olhos atentos a insanidade do período. Será que, na época, ninguém chegou a perceber isso?

De início, o filme mostra a vida modesta de um pai e seu filho. O primeiro é professor do ensino fundamental numa cidade interiorana; após a morte da esposa, passa a morar somente com o filho único. Mas, ante um incidente inesperado, a família se desintegra. Um aluno se afoga num lago durante uma excursão conduzida pelo professor, que, responsabilizando-se pelo ocorrido, afasta-se do ensino e deixa a cidade, em companhia do filho. No entanto, esse acontecimento, que serve de prólogo ao filme, constitui um episódio isolado e auto-referente, uma vez que, no desenrolar da narrativa, chega a ser esquecido, tamanha a sua independência. É possível perceber que, quanto o mais o diretor aliena do conjunto da narrativa aquele episódio (tratando-o como simples casualidade), mais o próprio acidente, com olhar contínuo e indiferente, parece observar a situação posterior de pai e filho.

Na vida, os acontecimentos inesperados, por mais dolorosos que sejam, assumem, uma vez superados, a natureza de objetos que passam a observar-nos com o mesmo olhar do travesseiro

inflável do filme *Era uma vez em Tóquio*. Assim, no drama *Era uma vez um pai*, todos os episódios que sucedem o afogamento passam a observar silenciosamente, com seus olhos de objeto, a relação entre pai e filho.

Deixando para trás a cidade em que moravam e dirigindo-se à terra natal, os dois trocam algumas palavras na viagem de trem. Numa parada, eles vão almoçar num restaurante modesto e anônimo e conversam enquanto comem. Depois, sentam-se lado a lado num muro de pedra, onde se lê o nome de um velho castelo, e falam sobre o futuro.

Nessa cena, o que há de interessante é a conversa entre pai e filho num espaço estranho, fora de seu cotidiano, distante dos hábitos rotineiros e do lar em que viviam: um espaço estrangeiro, representado pelo trem, pelo restaurante desconhecido e pelo muro de castelo. Por meio dessa cena, pai e filho são conduzidos a um espaço de qualidade totalmente diversa daquele da intimidade familiar, e, ao vaguearem, fazem brotar a tensão e a insegurança, colocando de novo à prova os laços familiares. Nesse momento, já não são mais pai e filho e agem exatamente como estranhos que entabulam um diálogo entusiasmado.

O momento da separação física se aproxima, e já será um afastamento entre dois completos estranhos. Num dia tão radiante que chega a ofuscar, pai e filho pescam lado a lado numa correnteza. Os dois lançam as linhas em direção à correnteza, e elas correm ao sabor do fluxo, mas, assim que alcançam determinado ponto e são tensionadas, tanto o pai como o filho as puxam com as varas (que traçam um arco), para, em seguida, lançá-las outra vez. Tanto o gesto como o movimento são repetidos inúmeras vezes, sem que as linhas se enrosquem.

Desnecessário dizer que essa repetição de movimentos constituía um dos princípios de expressão cinematográfica mais caros a Ozu. No entanto, por que será que uma seqüência repetitiva e monótona como o lançar de anzóis à luz do dia nos deixa uma impressão extraordinária, semelhante ao alumbramento, e tanto nos fascina?

A pesca na correnteza evidencia um movimento de pura repetição, evidentemente projetado pela natureza. Quando duas pessoas tentam pescar juntas numa mesma correnteza, a água faz fluir as linhas dos anzóis com idêntica velocidade, e, no instante em que elas se tensionam e são içadas, desenham um mesmo arco; logo em seguida, os anzóis são lançados simultaneamente à correnteza. Esse movimento repetitivo não é planejado e se manifesta de forma natural e espontânea.

A repetição atrai a repetição. Se as pessoas repetem inúmeras vezes o mesmo movimento, e se a relação entre essas pessoas é a de pai e filho, então é natural que se possa apreender um novo significado a cada vez que o movimento ocorre. A sobreposição de imagens provocada pela imitação dos movimentos do pai pelo filho transmite a conotação de laços familiares inabaláveis. Porque pai e filho partilham o mesmo sangue, eles imitam-se sem perceber e esboçam os mesmos movimentos e gestos.

Mais uma vez, repetição provoca repetição, e pode-se dizer que somos capazes de descobrir nesse processo novos patamares. O modo de pescar do filho, que acabou de ingressar no secundário, é idêntico ao do pai, e essa semelhança nos revela não apenas que o filho

está ficando adulto, mas também que a relação entre os dois deverá extrapolar aquela entre pai e filho para tornar-se relação de igualdade entre seres humanos, ou entre estranhos que devem aceitar-se.

Como se para provar isso, o pai, enquanto repete os movimentos de pesca, informa ao filho que este, tendo ingressado no secundário, deve ir morar num pensionato e que, portanto, não mais poderão viver juntos. Dizendo isso ao rapaz recém-emancipado, o pai procura ainda transmitir-lhe a idéia de que, apesar de serem pai e filho, ambos devem seguir suas vidas: chegou o momento da despedida. O filho interrompe os movimentos repetitivos. Observa os movimentos do pai e não faz menção de lançar outra vez a linha, limitando-se a segurar o anzol, quieto e cabisbaixo. O anzol não mais será lançado para desenhar uma curva. Ele apenas flutua na correnteza.

Nesse instante, a repetição, que parecia destinada a perpetuar-se, é abruptamente interrompida pela atitude do filho. Este, ao pôr em repouso seu anzol, exprime de modo contundente a impiedade da vida, que nem sequer preserva a proximidade entre pai e filho. Trata-se de um magnífico exemplo daquela materialização de repetição e deslocamento que Ozu sempre buscava. Ante nossos olhos, desvenda-se o instantâneo de uma paisagem em que pai e filho, parados com os pés na correnteza, estão envoltos por uma claridade intensa, a ponto de ofuscar a visão. É um cenário que podemos chamar de *flash* do sublime.

Com o tempo, o pai começa a trabalhar em Tóquio. Já independente, o filho, à imagem do pai, torna-se professor secundário numa região longínqua. Assim, os dois vivem separados. Depois de certo tempo, pai e filho se reencontram numa hospedaria rústica de

balneário e, naquele espaço estranho, em tudo distante do contexto familiar, conversam de modo amistoso, comportando-se como dois viajantes completamente desconhecidos, pessoas sem nenhum parentesco que pernoitam num mesmo local.

No dia seguinte, pai e filho vão de novo pescar na correnteza. Assim como no dia em que o pai disse que a vida não passava de uma seqüência inevitável de separações, os dois repetem os mesmíssimos movimentos. Lançam as linhas de pesca na correnteza, deixando-as fluir na água até se tensionarem, e as puxam até que formem um arco, para as lançarem de novo. Tal qual na primeira pescaria, pai e filho estão envoltos pela mesma claridade ofuscante, e verifica-se o mesmo ciclo de repetição.

Se há alguma coisa diferente entre essa cena e a anterior é o tempo transcorrido. O filho já se tornou adulto, e o pai, ancião. Só a passagem implacável do tempo vem claramente à tona, para evidenciar um deslocamento e não deixar dúvidas sobre o caráter da repetição. As figuras do pai e do filho que, sem trocarem palavras, lançam repetidas vezes as linhas de pesca deixam ao espectador a única alternativa de observá-los em silêncio. Essa repetição constitui, de fato, uma das características mais recorrentes de Ozu e nos deixa perplexos, tamanha a multiplicidade de interpretações possibilitada por suas imagens infinitamente abertas.

Contudo, é possível que o enfeitiçamento do olhar pela repetição regular dos movimentos de pesca se prestasse, na verdade, a mostrar-nos que não há neste mundo uma ordem e uma harmonia perfeitas. Aquele tinha sido apenas um momento de deslumbramento efêmero que se manifestou no caos. Mas, apesar do olhar

que percebia o mundo como caos, o próprio Ozu soube resgatar, mesmo que de modo fugaz, uma repetição espontânea de movimentos e sua maravilhosa regularidade, fazendo-nos sonhar com a possibilidade de um momento de harmonia, bastante próximo do absolutamente sublime.

Pai e filho se reencontram, mas é o início de outra separação. Aqui também, Ozu propõe um deslocamento, na forma de uma provação, para que a família se perceba enquanto tal: o rapaz vai a Tóquio informar ao pai que partirá para a guerra como soldado raso. Para o filho, o lugar em que o pai viúvo mora não passa de uma casa estranha, com a qual não tem nenhuma familiaridade. Mesmo para o pai, aquele é apenas um teto alugado, com uma empregada contratada. Mas, apesar de terem perdido o espaço familiar, o pai pôde ser pai, e o filho pôde ser filho, porque ambos interpretaram seus papéis de maneira exemplar, da mesma maneira que os atores contratados para representá-los. Independentemente da atuação, o diretor exigiu deles um comportamento rígido: não só o pai deveria parecer mesmo um pai, e o filho, um filho, como também os dois teriam de transmitir a falsa formalidade e as demonstrações de apreço afetadas que costumam ocorrer entre dois estranhos.

O pai recomenda ao filho de partida para a guerra que se case antes com a filha de um antigo colega seu de ensino, no que é prontamente acatado. Esse acontecimento, porém, não é narrado como fato isolado, pois abrange ainda a questão vital de que o filho está indo para a guerra. Tanto o casamento como a partida são abordados com naturalidade, como mudanças rotineiras. Em sua imobilidade, tais acontecimentos, por lançarem um olhar de objeto, fixo e imóvel,

sobre o pai e o filho, acabam sendo aceitos por nós com naturalidade, a ponto de também consentirmos no casamento do filho.

A pai e filho é imposta ainda uma última prova: a repentina morte do primeiro. Esse tipo de enredo, mais do que conter uma artificialidade de apelo dramático, evidencia que os acontecimentos extracotidianos lançam ao pai e ao filho um olhar de objeto atento e revelam que o destino final da longa caminhada humana é a morte.

A cena em que o filho vela o pai, em estado crítico num leito de hospital, revela-nos que, por tratar-se de um ambiente totalmente alheio, a morte é experimentada não como a de um ente familiar, mas como a de um estranho. Pai e filho entreolham-se. Mas seus olhares não se encontram; perdem-se no espaço, sem direção certa, como se estivessem posando para uma foto comemorativa: imobilizados, encaram o vazio a sua frente.

É provável que Ozu tenha solicitado expressamente aos atores essa interpretação pouco natural e insólita, por julgar que na cena poderiam caber apenas expressões ambíguas e estupefatas, uma vez que nós, seres humanos, quando enfrentamos um acontecimento inesperado, não temos tempo nem preparo para externar nenhum sentimento, de dor, alegria, prazer ou tristeza.

Entretanto, Ozu desestabiliza a narrativa ao subverter as interpretações de pai e filho que ele próprio solicitou aos atores. Foi-lhes subtraída a liberdade de atuação, e os intérpretes, com os olhares vagando sem foco, os rostos voltados para a câmera, repetem poses típicas de fotos comemorativas e acabam por distanciar-se dos papéis de pai e de filho, deixando impressas na película só suas próprias efígies.

Desnecessário dizer que a foto comemorativa capta a aparência da pessoa como esta se apresenta, procurando ser um retrato fiel. No entanto, quando o modelo premedita uma pose ou assume intencionalmente uma fisionomia, a foto comemorativa perde seu valor como tal. Nesse sentido, a vigília hospitalar é uma foto comemorativa que retrata, além de tudo, a morte. Os atores que representam pai e filho libertam-se dos papéis e do enredo, e ambos se entreolham como se mirassem para estranhos, através de seus próprios olhares. Tem-se não mais um filho que presencia a morte do pai, mas alguém que presencia a morte de um estranho, a morte cheia de dignidade de uma pessoa qualquer. Os olhares vagos desses semblantes fixos não captam coisa alguma e, imperceptivelmente, quando retornam de sua busca, transformam-se em olhos que observam a si próprios.

Ao mesmo tempo, esses olhares são os dos próprios espectadores, que não conseguem interpretar corretamente os olhares flutuantes e ambíguos dos atores. Os espectadores assumem a posição dos atores e, pelos olhos destes, encaram a cena da hora derradeira. Nesse momento, quem está velando a morte do pai não é mais um ator no papel de filho – somos nós que testemunhamos a morte de alguém.

Ozu, ao experimentar uma exposição arriscada como essa – ou seja, negando não só a encenação do ator, mas até o próprio estatuto do filme –, decerto percebeu o significado da morte oculta na foto comemorativa, o que deve ter-lhe impressionado bastante. É preciso ressaltar que Ozu estava tomado pela idéia de que somente nossa morte poderia contrapor-se, mesmo que minimamente, ao caos deste mundo. A morte era uma maneira de certificar, por opo-

Era uma vez um pai (Chichi ariki)

Num dia ensolarado, pai (Chishu Ryu) e filho (Haruhiko Tsugawa) pescam na correnteza. Por que será que ficamos fascinados pelo movimento repetitivo e monótono da linha que é lançada várias vezes? Além da repetição, ocorre um deslocamento. Mais tarde, o filho, já adulto, irá experimentar de novo essa pescaria com o pai, agora idoso. Em meio ao silêncio, ficará patente o tempo transcorrido.

sição, a existência de um estranho, ou de um objeto, possibilitando que a enxergássemos com dignidade. Haveria apenas uma Ordem a nos permitir viver neste mundo extremamente caótico.

Não obstante, essa obra de Ozu não conseguiu expressar com clareza e contundência a dignidade da morte dos homens, provavelmente por causa da extrema insanidade daquela época: a guerra havia provocado um número incalculável de mortes, expondo sem restrições o caos do mundo. Opondo-se a esse total menosprezo com a vida humana, Ozu tratou a morte mostrando ordem e dignidade. Com certeza, foi uma ironia típica da angústia de Ozu em face do sistema nacional-paternalista, que não permitia observar com olhar isento o japonês.

No entanto, isso também se devia à crueldade da guerra, que Ozu viveu como soldado na China e que lhe deixou profundas marcas interiores. Ele optou por não bradar sobre essa sua experiência. Em vez disso, não teria ele escolhido retratá-la mediante personagens de cinema, utilizando recursos que encerram a metáfora da morte, como, por exemplo, a repetição, o deslocamento e o retrato icônico? A pose dos atores, de olhos vagos e semblantes fixos, que não tem significação e encerra a metáfora da morte, foi-se tornando uma baliza a sustentar sua obra cinematográfica posterior.

A última cena de *Era uma vez um pai* traz a imagem do trem em que o filho recém-casado e sua esposa transportam os ossos do pai para uma cidade do interior. Como no momento em que pai e filho deixavam a cidade em que moravam, repete-se a cena do trem, mas agora as personagens parecem apenas suportar, imóveis, aquele espaço totalmente diverso de uma atmosfera familiar. O trem noturno

em que o casal viaja não só sugere conduzir o destino de um homem prestes a lutar na guerra, mas também insinua que este irá para um local infinitamente distante da família, decerto terra estrangeira – o campo de batalha.

A SOLITÁRIA NATUREZA ANTITEMPORAL

Relato de um proprietário

Ozu vai à guerra pela segunda vez. Agora, não como soldado raso, mas como diretor de cinema subordinado ao setor de comunicações e propaganda do Exército. Nessa época, o diretor tem quase 40 anos, uma idade que já está longe da mocidade.

Em junho de 1943, Ozu viaja para Cingapura, então ocupada pelos japoneses, e declara a intenção de rodar ali um filme sobre o movimento pela independência da Índia. Nem é preciso dizer que a obra seria de teor propagandístico, contribuindo para o esforço de guerra. Contudo, entre as obras realizadas até então, Ozu não havia acumulado nenhuma experiência em representações da guerra. Mesmo que tenha registrado sugestivamente a figura do filho que parte para o *front* na última cena de *Era uma vez um pai*, não podemos esquecer o fato de que ele não havia mostrado sequer uma vez soldados uniformizados, nem muito menos cogitado de incluir algum protagonista militar. Ainda que tudo isso não configure a obra de um pacifista, Ozu pelo menos transmitia um ideal antibelicista, típico dele.

A derrota do Japão logo se tornou realidade. Ozu permaneceu em Cingapura até 15 de agosto de 1945, sem ter realizado a tal fita.

Nesse ínterim, relata dias de pouca atividade, apenas assistindo aos quase cem filmes americanos confiscados pelo Exército japonês. Ao rememorar esse época, diz ter-se interessado sobretudo por obras como *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering heights*, 1940), de William Wyler; *Como era verde o meu vale* (*How green was my valley*, 1942), de John Ford; e *Rebecca* (1940), de Alfred Hitchcock, tendo sofrido, ainda, o impacto de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles. Tudo o que se pode dizer é que Ozu foi feliz por, naquela guerra, ter tido tempo para ver filmes de Hollywood.

Assistindo a *Fantasia* (1941), de Walt Disney, ou *...E o vento levou* (*Gone with the wind...*, 1941), de Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood, ele refletia sobre os Estados Unidos, país orgulhoso de sua avançada técnica cinematográfica. Meio de brincadeira, Ozu costumava dizer isto sobre o fato de o Japão ter bancado aquela guerra: "O problema foi o adversário. Acho que escolhemos um adversário terrível, não?" (*Kinema Junpô*, abril de 1947). Pelo menos agora, talvez não devamos rir tão prontamente com essa declaração irônica, típica de Ozu. Enquanto ele desfrutava de filmes estrangeiros em Cingapura, o solo japonês era tomado por incêndios violentos, devido aos bombardeios contínuos.

Com a derrota de seu país, Ozu seria confinado num campo de prisioneiros, e, na primavera do ano seguinte, retornaria ao Japão. O fato de não ter realizado um filme de conteúdo propagandístico foi para ele uma grande felicidade. Mesmo para nós, espectadores, essa é uma frustração que consola.

Em meio às devastações do pós-guerra, Ozu reinicia o trabalho de cineasta. Lançado em 1947, *Relato de um proprietário* (*Nagaya shinshi-*

roku)[10] apresenta a situação do povo pobre na cidade baixa de Tóquio, inteiramente em ruínas. Entretanto, mais que traduzir a dura realidade do pós-guerra, a obra parece transformá-la em utopia, à maneira de fábula. Aqui, a utopia não se refere a um local idealizado, mas antes, de acordo com sua própria etimologia, parece significar um espaço de ausência, um lugar que não existe.

Um órfão de guerra busca abrigo junto a uma velha que mora sozinha na cidade baixa, numa das casas de um conjunto popular que foi poupado dos bombardeios. A velha odeia o menino e o trata como um fardo, mas não tem coragem de expulsá-lo. Se analisássemos esse filme superficialmente e disséssemos que a câmera que mostra a realidade como ela é tem caráter realista, ou que se trata de uma narrativa de pós-guerra, todos concordariam sem objeções; entretanto, também nisso, Ozu era uma pessoa extremamente irônica.

A câmera enquadra aquela realidade, mas, convertendo-a em imagem, acrescenta ao mundo concreto artifícios cinematográficos e, nesse processo, atua como agente transformador, que outorga significados. Para Ozu, que assim percebia esse processo, mesmo o realismo do cinema não passava de ficção. Embora deteste o órfão como se ele fosse o deus japonês das epidemias, a velha, quando não o vê pela frente, inquieta-se e sai à sua procura. Mas por que a paisagem de Tóquio, que devia estar devastada, terá sido representada mediante construções bem ordenadas? Não há postes elétricos caídos, barracos arruinados, prédios demolidos. Em suma, não há caos: todas as coisas necessárias para o funcionamento da cidade encontram-se dispostas na tela, em belas composições. Era um quadro inteiramente diferente da realidade, como se fosse uma paisa-

gem inexistente, uma utopia; até as pessoas que caminham pelas ruas são percebidas como parte de sonhos ou alucinações.

É uma manifestação da alma antitemporal de Ozu, que singularmente representa a época do pós-guerra como uma ficção e uma mentira. Portanto, não seria adequado dizer que se trata de um cinema anti-realista? Mas as pessoas de então, que passavam os dias imersas na insegurança e perseguidas pela fome, decerto não conseguiram compreender isso, e o filme, quando foi lançado, viu-se duramente criticado pela abundância de anacronismos.

Mas Ozu, que indiscutivelmente se opunha a sua época, não teve intenções jocosas com *Relato de um proprietário*. Seria muito mais natural conceber a guerra de que participou como um fato fictício por ele contemplado, segundo sua lógica particular. Plenamente consciente do estado caótico daquele mundo, Ozu buscava a ordem de modo compulsivo pelas lentes da câmera, e certamente considerava ficção mentirosa a imagem histórica, estabelecida pelo poder estatal, de um pós-guerra em que as pessoas teriam se tornado totalmente descrentes, comportando-se de modo a revelar apenas o pior de si.

A situação da época era mesmo desafortunada do ponto de vista histórico, pois, a fim de dissimular o caos do mundo, espalhavam-se a insegurança e a incredulidade, a loucura e o ódio. Enfatizava-se uma ordem simulada e impunha-se às pessoas um clima de pavor. Nesse sentido, não é verdade que Ozu tenha sido anacrônico: ele apenas não acreditava na falsa ordem enfatizada por seu tempo, e achava que a história humana não evoluía necessariamente. Era, antes, uma pessoa que se isolava em seu temperamento antitemporal.

Não se poderá interpretar mais claramente a razão pela qual Ozu representou como um mundo de ordem e placidez a realidade do pós-guerra, tumultuadíssima? Vivia-se um caos em grande medida provocado; se Ozu mudasse levianamente seu estilo, seria uma reação normal o fato de apresentar a realidade de modo organizado, e talvez devamos dizer que essa era a notável sensibilidade equânime da antitemporalidade de Ozu.

No filme, o órfão desconhecido volta a morar com a velha. Com o passar do tempo, ela começa a comportar-se como mãe e leva o menino para um estúdio da cidade, a fim de tirarem um retrato juntos. Aqui também, a fotografia, ao mesmo tempo em que abriga várias metáforas, nos informa sobre o estágio em que se encontra o drama familiar típico de Ozu. Quando a tela de cinema mostra a foto comemorativa da criança e da mãe provisória, percebemos que a velha e o menino, que não passam de estranhos, comportaram-se muito mais como mãe e filho do que se realmente o fossem. Pois, se assim não o fizessem, se eles não atuassem, a foto comemorativa não se caracterizaria.

Uma vez tirada, a foto se tornará o instrumento para lembrar aqueles dias. Entretanto, mais do que dizer que nessa ocasião se trata também da morte da pessoa, aludida por metáfora, talvez devamos interpretá-la assim um pouco mais tarde, quando da iminente separação entre o menino e a velha. Afinal, o pai verdadeiro aparece e, partindo com o filho como se nada de extraordinário tivesse ocorrido, encerra o drama da família provisória.

Nessa foto, entretanto, não podemos deixar de notar que há outra metáfora ainda. As figuras da velha e do menino, que no estú-

dio fotográfico nos encaram, juntos como mãe e filho, são espreitadas numa composição às avessas, por meio das lentes da máquina fotográfica, e o fotógrafo enfim aperta o botão. Após um instante no escuro, já não se encontram mais ali as figuras do menino e da velha. Restam apenas as instalações, o pano de fundo e a cadeira em que os dois sentaram há pouco. Essa imagem paira na tela por algum tempo: uma cena sem protagonistas, um palco vazio.

Em nossa memória, a tomada que mostra essa súbita ausência reforça a imagem dos dois protagonistas, provocando a nostalgia da farsa de mãe e filho. Sobretudo por causa da duração excessiva, essa tomada do vazio faz com que nós, espectadores, não consigamos deixar de conjeturar e buscar um significado novo para aquela ausência. Evidentemente, sabemos que no estúdio fotográfico vazio estiveram antes a velha e a criança. Mas, nesse momento, é como se nós, espectadores, estivéssemos sentados na cadeira do estúdio, com os rostos voltados para a câmera e os olhos vagando, ambíguos. Não estaríamos nos lembrando do instante em que tiramos nossa própria foto comemorativa? Por fim, era também como se Ozu, na qualidade de fotógrafo invisível, tirasse o retrato dos espectadores daquele pós-guerra.

Para Ozu, a situação de um pós-guerra configurado abertamente como caos era perigosa, pois não passava de realidade enganosa. Assim, ele procurou resistir a tal idéia, tentando transformar o mais rápido possível aquela época de loucura na lembrança de um passado longínquo, como se quisesse exorcizá-la pelo registro fotográfico dos espectadores – nós mesmos, que assistimos ao filme.

Ao reinterpretar-se essa metáfora como a ausência de protagonistas que impossibilita uma foto comemorativa, indica-se a própria morte dos espectadores e do pós-guerra. Não teria sido esse também um modo de transmitir a ressurreição e a renovação de uma era?

No estúdio fotográfico vazio, depois de desaparecidas as figuras da falsa mãe e de seu filho, o espaço do nada [*mu*] está impregnado de uma ambivalência, difícil de solucionar, entre vida e morte. É a ironia antitemporal típica de Ozu – ou, em outras palavras, seu humor sutil, à anticinema.

TRISTE RELAÇÃO: IMAGEM E PALAVRA

Uma galinha no vento

Não importa o que se diga, Ozu não era a pessoa mais adequada para trabalhar um período de mudanças históricas com choques violentos. Ele, porém, conseguiu perceber no fundo das aparências a imutabilidade de tudo, pois a mudança diária das pessoas e a passagem das épocas se afiguravam para ele uma repetição incessante, repleta de deslocamentos mínimos. Ozu também detestava atribuir à realidade significados profundos ou sistematizados.

A crença de que a história não se repete e avança de modo impreterível estava no âmago do socialismo do pós-guerra e era, evidentemente, a norma. Aqueles que, como Ozu, manifestavam um espírito antitemporal eram considerados defensores de um conservadorismo teimoso e retrógrado. Atestando isso, *Relato de um proprietário*, lançado após um hiato de quatro anos (aí incluída a época da guerra), foi quase totalmente ignorado pelo público.

Diante dessa reação, ou nos calamos, obedecendo a uma virtude pessoal de extrema aceitação, ou rimos com escárnio; essa última talvez tenha sido a atitude típica de Ozu. Mas, pelo menos dessa vez, o diretor respondeu de imediato à crítica e, como se procurasse rever sua posição, decidiu iniciar prontamente outro filme, *Uma galinha no vento* (*Kaze no naka no mendori*). Lançado em 1948, é um título único em sua filmografia, no sentido de não ser típico de Ozu. Pode-se mesmo dizer que se trata da mais infeliz de suas obras. O conteúdo reflete fortemente as muitas pressões do pós-guerra e inicia-se de modo bastante dramático: uma triste esposa espera que o marido retorne da guerra, mas prostitui-se para pagar as despesas de internação do filho, subitamente adoecido.

O marido retorna a salvo para junto da mulher e do filho, que moram num quarto alugado, no primeiro andar de uma casa de Tóquio que escapou aos incêndios da cidade baixa. Contudo, a esposa sofre por ter-se prostituído e, não suportando mais isso, acaba por confessar o fato ao marido e pedir-lhe perdão. Ele, enfurecido, interroga-a de modo obstinado, e até impiedoso, sobre os homens com quem havia se relacionado.

Quanto a um enredo construído em bases tão dramáticas, o próprio Ozu deve sem dúvida ter pensado em termos de um contraponto ao gênero drama familiar que vinha desenvolvendo sem cessar. Se é uma situação perfeitamente natural o fato de uma família não ter consciência dos outros membros do grupo, então as ocasiões nas quais o marido fica enciumado à maneira de um marido e a esposa verte lágrimas como faria uma esposa constituem artifícios extremos que possibilitam a conscientização de que uma família é uma família. Todavia, o próprio Ozu vinha negando isso, qualificando tais artifícios como um princípio de falsificação característico do cinema em geral.

Mesmo em relação à atuação dos atores, eles, por mais habilmente que interpretassem seus papéis, exibiam um comportamento individualizado em vez de se mostrarem como um casal; acabavam revelando que eram atores e que não passavam de estranhos um para o outro. Assim, os espectadores, por mais fascinados que estivessem com as atuações, aos poucos perdiam a noção de que se tratava de um casal.

A maioria dos diretores de cinema consideraria realista a representação que reduz um casal à união de duas individualidades e não levantaria mais questões. Ozu, porém, certamente achava que não existem pessoas tão superficiais que possam ser reduzidas a tal representação, e nós mesmos só podemos ser representados de maneira sutil, mediante deslocamentos mínimos e repetições, assim como são graduais as transformações na linha do tempo.

Apesar disso, em *Uma galinha no vento*, o próprio Ozu aderia claramente aos modos de representação que uniformizavam as individualidades, coisa a que ele tanto tinha se oposto. O diretor obedeceu ao senso comum que afirma que, em última instância, um filme deve parecer um filme. Desse modo, distanciou-se da íntima certeza de que um filme não passa de um empastelamento da realidade concreta; também se imbuiu de excessiva autoconfiança, afirmando que tal realidade podia ser expressa em filme.

Em *Uma galinha no vento*, quando o marido interroga duramente a esposa, esta não tem outra saída senão cair a seus pés, soluçando.

O marido se enfurece repentinamente com essa submissão e, explodindo, atira na mulher um balde que estava próximo. Em meio à trajetória, o balde rola para a escada e faz estrondo ao cair, degrau por degrau. Enquanto ouvem aquele som ecoar no vazio, o marido e a esposa olham-se fixamente. Então, ele a toma em seus braços, porém para empurrá-la – trata-se de um gesto não de reconciliação mas de ódio.

Mesmo a tomada da escada, por onde o balde despenca com seu ruído metálico e seco, era uma imagem que Ozu às vezes inseria em seus filmes. Nessa fita, entretanto, significava uma clara transgressão do estilo anterior. Sempre que possível, as imagens de Ozu – sejam paisagens, sejam objetos – são ambíguas, variando segundo o ponto de vista do observador. Tais ambigüidades são construídas de maneira extremamente escrupulosa, para que sua indeterminação se mantenha até a imagem desaparecer. Se essas imagens não são especialmente contempladas pelo protagonista do filme, não integram uma possível narrativa interior conforme a visão do próprio Ozu ou, ainda, não são particularmente elaboradas para que nós, espectadores, nos tornemos receptivos a determinados sentimentos, trata-se então de cenas contempladas de um ponto de vista completamente anônimo. Dependendo de quem as vê, tornam-se em tudo individualizadas, segundo o universo de cada espectador, e não enfatizam certa visão autoral – muito pelo contrário.

Evidentemente, o recurso de tornar impessoais tais cenas devia-se ao fato de o próprio Ozu rejeitar a atribuição de um significado determinado. Se, mesmo com dificuldades, fosse possível criar tomadas cujo significado vagasse de modo indeterminado e por tempo indefinido, diríamos que, enquanto as espreitam, tanto os protagonistas do filme como o próprio Ozu – e talvez possamos nos incluir aí também – estão também sendo espreitados pelos olhares dos objetos ou das paisagens. A alegria de assistir aos filmes de Ozu é não procurar nenhum significado predeterminado na tela onde a luz e a sombra se entrelaçam. Rendemo-nos, fascinados por essas imagens efêmeras e ilusórias, e aceitamos, com Ozu, o caos do mundo como este se apresenta.

Entretanto, como se pode ver em *Uma galinha ao vento*, a cena em que o balde rola escada abaixo é uma transgressão dos cânones do anonimato das imagens de Ozu, e podemos sem dúvida considerá-la uma imagem rotulada, em que o significado se transmite de modo evidente. A cena narra com clareza o tumulto emocional que assalta marido e mulher; o balde que rola escada abaixo fazendo um ruído metálico simboliza a realidade do Japão do pós-guerra, com toda a sua crueldade. É decerto uma cena cujo significado vem determinado diretamente por Ozu, ao mesmo tempo que concentra uma mensagem sobre a injustiça da realidade da época. Na obra do diretor, foi a única vez em que ele deixou escapar palavras por meio da imagem.

Com imagens eloqüentes e inequívocas, Ozu expressava na cena do balde lançado escada abaixo o seu desagrado com o Japão do pós-guerra. Nesse filme, a escada, que vinha sendo mostrada repetidas vezes, não passava de uma cena silenciosa e rotineira, a indicar a situação modesta de uma família composta de marido, mulher e filho. Sendo reiterada, a imagem provoca um deslocamento de sentido e, no fim (com o acréscimo do balde que cai com estrondo),

sugere palavras de ira, impregnando-se de significados. Ela é a palavra do próprio Ozu, seu próprio verbo, vívido.

O marido inflexível deixa a casa e vaga pela cidade. A paisagem de Tóquio, por sua vez, também fala. Dirige-se a nós com palavras rudes. Em meio à claridade ofuscante do dia, o marido que atravessa a ponte parece atraído para um mundo-fantasma. Mesmo os bondes, que passam guinchando sons agudos e metálicos, dão a impressão de não serem deste mundo, como se transportassem grande número de mortos.

Tóquio já não parece mirar-nos com seu olhar de objeto. Dessa vez, lançamos nossos próprios olhares à paisagem devastada da cidade e compreendemos que o protagonista que perambula deveria ser, na verdade, o espectro de alguém ali enterrado. Com movimentos de sonâmbulo, o homem entra na casa onde a esposa tinha se prostituído.

No conjunto da obra do cineasta, a cena que se segue é uma das mais explícitas. Há um significado claro em cada uma das imagens superpostas, que, por meio da montagem, vão se encaixando num discurso fluente. Por certo, eram um método e uma gramática que facilitavam a narração fílmica.

O marido manda chamar a prostituta. A jovem dirige-se preguiçosamente à janela e, contemplando o jardim da escola primária contígua à casa, diz: "Estudei nessa escola... Ah, eu vivia apanhando folhas de plátano ali..." Embora se ouçam cantigas escolares vindas desse jardim nesse dia radioso, não se vê nem sombra de crianças.

A paisagem é decerto contemplada pela cafetina – não é a paisagem quem, com seu olhar de objeto, a olha. É um local que provoca lembranças de dias antigos, que arrancam suspiros. Assim, paisagem e meretriz que se espelham ganham significados, e os espectadores também interpretam do mesmo modo o jardim vazio de escola onde ecoam cantigas escolares, identificando-se com o olhar da cafetina. Desnecessário dizer que o fato de narrar e, ao mesmo tempo, despertar emoções construindo um ponto de vista que identifica o espectador com o protagonista era um modo de expressão corriqueiro, assumido naturalmente em grande número de filmes sem que se tecesse nenhuma objeção. Todavia, por que Ozu – que sempre detestou esse procedimento, considerando-o uma falsificação tão característica do cinema – tentou seguir essa gramática fílmica?

Talvez aqui, assim como em *Relato de um proprietário*, a forte natureza antitemporal de Ozu tenha se manifestado. A realidade do pós-guerra estava impregnada de mentiras, e as narrativas comuns estavam enfraquecidas. Assim, Ozu tentava resgatar um sentido de normalidade ao enovelar uma narrativa de caráter coordenado, expondo os significados das imagens e empreendendo sua leitura da época.

Ao conversar com a meretriz, o marido recupera a calma e acaba entregando-lhe algum dinheiro. Entretanto, mesmo compadecido daquela prostituta desconhecida, ele vai envolvendo-se em outro impasse – o de não conseguir perdoar a esposa. Voltando ao lar, o homem é finalmente tomado de ira pela mulher, que não pára de lhe implorar o perdão. Ao tentar deixar sua casa mais uma vez, o marido engalfinha-se com a esposa, que tenta impedi-lo; e, com um impulso inesperado, ela rola escada abaixo.

Reiterada, a imagem da escada faz ressoar um discurso permanente e, enquanto transborda de significados, nos atinge bruscamente. Qualquer um pode ouvir essas palavras, e não há como não compreender o significado transmitido. Cessa a fúria, e marido e mulher se reconciliam. Ele a abraça e, como se falasse para si mesmo, diz: "Vamos esquecer... Nosso amor deve ser mais profundo que isso..." Entretanto, o que lhe resta é apenas uma náusea, semelhante ao vazio que nos invade após proferirmos palavras que não poderiam absolutamente afluir aos lábios. É como se a própria escada por onde caiu a esposa tivesse emitido as palavras interditas. Aqui, devemos assinalar ser uma infelicidade – e também uma tristeza – que a imagem tenha expressado um significado de modo tão claro e límpido.

Ozu era uma pessoa que conhecia bem a alegria de ver a imagem falar, mas conhecia melhor ainda a tristeza de vê-la discursar. Ozu, que tinha por princípio aceitar o caos indiferenciado do mundo, restringia nossa liberdade de contemplá-lo ao submeter-nos a imagens que se moviam veloz e irreversivelmente. Ao mesmo tempo, temia muitíssimo que as palavras e os significados emitidos pelas imagens perturbassem e distorcessem a realidade. Embora Ozu amasse o cinema profundamente, ele também o inquiria incansavelmente.

Uma galinha no vento (Kaze no naka no mendori)

O marido que volta da guerra (Shuji Sano) não consegue perdoar a esposa (Kinuyo Tanaka), que, tentando salvar o filho doente, se prostituiu na ausência dele. Tentando impedir o marido de sair de casa, a mulher se engalfinha com ele e rola escada abaixo. Nesse momento, a sequência da escada simboliza a própria devastação do pós-guerra: lamentavelmente, a imagem emite palavras.

IV · O PRAZER DE VER: CONSIDERAÇÕES SOBRE *Pai e filha*

De qualquer modo, o temperamento de Ozu não combinava com um período de tumulto e situações perigosas. Pois, naquela situação limite, as pessoas tentavam esquecer suas inseguranças imaginando narrativas grandiosas e, assim, recebiam com satisfação filmes com essa estrutura. Esse era o panorama do cinema nas épocas da guerra e do pós-guerra.

Entretanto, preocupado não com a forma de narrar, mas com uma silenciosa antinarrativa, só restava a Ozu defender um ponto de vista antitemporal. Ao descrever este mundo caótico, incompatível com uma narrativa de enredo lógico, o cinema não passaria de um pretensioso engodo. Essa maneira de pensar resgatou incólume, daquela época tumultuada, o próprio Ozu, que não se filiou ao cinema grandiloqüente dos tempos de guerra e pós-guerra.

A paz voltou ao Japão e, finalmente, as pessoas retomaram seu dia-a-dia com tranqüilidade, como mostra o filme *Uma galinha no vento*. Para não ter de passar uma segunda vez pela frustração de ver uma imagem tornar-se discursiva, na medida do possível Ozu se resguarda das técnicas de narração convencionais e começa a fazer filmes ainda mais singulares.

Lançado em 1947, *Pai e filha* (*Banshun*)[11] passava-se na antiga cidade de Kamakura e mostrava, por meio de repetições e defasagens, a vida plácida de um professor universitário e sua filha. Ele perdera a esposa, e, por causa da guerra, a filha já ultrapassara a idade aceita para a mulher se casar.

Mesmo em cenas delineadas casualmente, que recuperavam de

certo modo o universo típico de Ozu, ou que revelavam maior amadurecimento do diretor, há uma recorrência de olhares que se projetam de maneira ambígua e não se restringem a apenas um significado. A casa do professor universitário, numa tranqüila área residencial de Kamakura, é retratada do ponto de vista despersonalizado de um anônimo. Essa casa parece localizar-se no fundo de uma alameda ladeada por cercas, mas, quando se apresentam as figuras do professor e da filha, que entram e saem, o espectador não vê claramente nem a varanda, nem a fachada, nem a paisagem adjacente.

Como presença, uma casa é um objeto extremamente cotidiano, e, ao entrarmos nela ou sairmos dela, jamais contemplamos sua fachada toda. Quando saímos de casa e entramos nela, nosso comportamento natural é manter os olhos ligeiramente voltados para o solo; assim, a atitude de contemplar conscientemente a face externa de uma casa não se restringiria a situações infelizes ou a acontecimentos extraordinários?

Numa data comemorativa, por exemplo, como a da cerimônia de um funeral, ou, ainda, a da partida de uma filha casadoura, quando os membros da família encontram-se na iminência da separação, aí, sim, eles encaram a vista externa da casa, para conservar uma lembrança sua e reviver dias passados. O drama familiar de Ozu é elaborado de maneira que os personagens não manifestem a consciência de pertencer a uma família, e a fachada da casa, ou sua imagem inteira, quase não é percebida como presença em dias cotidianos, sendo mais natural ignorá-la.

Notadamente, em *Pai e filha* não há uma vez sequer em que se contemple o aspecto externo do vestíbulo: a câmera sempre o capta do interior, retratando-o de soslaio. Mesmo sem que ninguém da família recepcione o membro que volta ao lar, esse vestíbulo mostrado do interior da casa denota que a própria casa assume o papel da família, observando-o e acolhendo-o. Uma vez que, em seu dia-a-dia, os moradores não enxergam a casa de forma consciente, quem olha, no lugar deles, é a própria casa, e o faz de maneira fixa e contínua. Essa é a metáfora que se oculta na imagem da entrada da casa, vista apenas a partir de seu lado interno.

As tomadas típicas de Ozu, que parecem de descrição óbvia, provocam nos espectadores, no entanto, um sentimento de estranheza que não tem relação nem com o desenrolar da narrativa nem com a abertura do filme, despertado mais pelo fato de as imagens terem sido capturadas como representação do estado caótico dos objetos; o caráter anônimo e impessoal de tais cenas não poderia deixar de provocar perplexidade e insegurança.

Igualmente, a repetição utilizada como forma de representação – cenas como a da escada e do corredor da casa do professor universitário – não pretende narrar de forma explicativa a vida cotidiana do pai e da filha que ali moram. O que se mostra reiteradamente restringe-se a escadas e corredores que deveriam levar os espectadores a algum tipo de lembrança associativa; entretanto, Ozu repudiava esse tipo de relação e os representava exaustivamente como objetos, sem nenhuma expectativa de que construíssem narrativas. Portanto, trata-se de tomadas vazias de significado: são imagens embebidas de ironia, que, à maneira de obstáculos no desenrolar de uma história linear, denunciam a narrativa do cinema-engodo.

Com certeza *Pai e filha* é obra plena de um humor típico de Ozu, que não se limita à construção das cenas e impregna o enredo, os diálogos, a interpretação, os movimentos de câmera e até a montagem. Entretanto, o diretor sabe que não pode fugir completamente dos engodos do cinema; antes os aceita e os assume com um humor generoso, divertindo-se prazerosamente.

Isso ocorre particularmente numa cena montada de maneira aparentemente corriqueira: ao sair para fazer compras em Ginza (bairro elegante de Tóquio), a filha depara acidentalmente com um professor universitário que mora em Kyoto, amigo íntimo de seu pai. Este a convida para uma exposição de pinturas no Museu de Arte de Ueno e, quando ela responde, hesitante: "Eu queria comprar uma agulha de máquina de costura...", ele acrescenta, candidamente: "Onde? Vamos, vamos!". A cena seguinte não mostra a compra da agulha: apresentam-se, abruptamente, o pôster da exposição de pintura e o prédio do museu.

Evidentemente a cena da compra da agulha foi omitida. Em seu lugar vemos a filha e o amigo do pai no museu. Entretanto, a fala do homem ("Onde? Vamos, vamos!"), demonstrando que pretendia de fato acompanhar a compra do utensílio, ressoa claramente em nossos ouvidos, e assim a inesperada cena do museu parece incompatível com aquela afirmação, deixando-nos desnorteados.

Ao mesmo tempo, o fato de um filme ser narrado por meio de diálogos não significa que eles devam ser necessariamente transformados em imagens. Desnecessário dizer que um filme se origina como arte temporal, que deve concluir sua expressão dentro de um tempo limitado, baseando-se principalmente em elipses.

Ozu, que sabia disso muito bem, certamente inseriu imediatamente a cena do museu, omitindo o episódio da compra da agulha de máquina de costura, para evidenciar, dessa forma, que os espectadores condicionam as sugestões das falas à sua tradução em imagens; em outras palavras, Ozu pretende sugerir quão ilusório e ingênuo é o desejo dos espectadores de apreender um filme como narrativa. Provocar-nos ao mesmo tempo que zombava de nós era um jogo típico de Ozu para nos fazer perceber que o cinema não passa de uma representação fundamentada em engodo.

Mais uma vez, como se pretendesse frustrar nosso anseio por narrativas, mesmo depois da tomada da fachada do museu, o diretor não apresenta absolutamente nada da exposição, nem do interior do prédio supostamente visitado, restringindo-se a uma rápida vista externa e a um pôster. Também nesse momento abrevia a narrativa, mudando, como que casualmente, o cenário para um pequeno restaurante de Ginza. Antecipando a perplexidade e a frustração dos espectadores com esse corte, Ozu faz a filha e o amigo entabularem um diálogo bem-humorado e travesso. Mas, a atmosfera desse cenário, impregnada de efusividade, e a sensação de fluidez dessas falas devem-se à inesperada e total abreviação das seqüências da compra da agulha da máquina e da exposição de pintura (com certeza visitada), e devem provocar-nos estranheza.

Esse efeito de estranheza provoca por sua vez um sobressalto e ao mesmo tempo uma sensação de frescor: contemplamos sem nenhum preconceito as imagens que desfilam ante nossos olhos, sem que nossa atenção seja distraída pela história contada ou pelos diálogos captados por nossos ouvidos. No restaurante, ao tomar

conhecimento de que, apesar de já idoso, o amigo do pai se casara novamente, a filha diz: "Ah, isso é um tanto... nojento!", e zomba: "Não é indecente?". Nesse momento também nos sentimos íntimos, como se nós próprios, espectadores, estivéssemos sentados naquele local, porque nos amalgamamos de bom grado à imagem projetada à nossa frente, esquecidos e distanciados das falsificações propostas pela narrativa até então, ou por aquelas que ainda estariam por vir. Nisso reside, sem dúvida, a satisfação e o prazer de assistir aos filmes de Ozu. O humor de Ozu, que ironizava e escarnecia o cinema-engodo, torna-se mais apurado na cena seguinte à do pequeno restaurante, em que a filha volta para a casa em Kamakura, acompanhada do amigo do pai: as tomadas dos senhores conversando enquanto se servem mutuamente de saquê nos ludibriam de modo extraordinário:

AMIGO Aqui é perto do mar?
PAI Andando, dá uns 14 ou 15 minutos.
AMIGO Até que é longe, não? É deste lado o mar?
PAI Não, é deste.
AMIGO Humm. O santuário Hachiman era por aqui, não?
PAI Não, é por aqui.
AMIGO Tóquio é para que lado?
PAI Tóquio é por aqui!
AMIGO Então, o leste é por aqui, não?
PAI Não, não, o leste é por aqui!
AMIGO Hum, desde sempre?
PAI É, é sim.

Trocando desse modo inocente, os dois professores universitários, velhos amigos, encaram-se rindo. Porém não estão apenas se divertindo com a ambigüidade das palavras: trata-se, mais propriamente, de um truque típico de Ozu, que tentava tornar evidente, para o espectador, sua própria desatenção, pois este, enquanto ri, acredita piamente em tudo que se projeta na tela, iludido pelo cinema-engodo.

Para o amigo que mora em Kyoto, aponta-se a posição de Tóquio a leste, o que está correto da perspectiva daquela cidade. Porém, para o personagem que fornece a explicação e mora em Kamakura, Tóquio se encontraria, na verdade, a norte. O posicionamento geográfico em termos de pontos cardinais não passa de um modo de identificação relativa, que depende de onde nos encontramos, e o fato de o amigo de Kyoto estar convencido de que, sem dúvida, Tóquio se encontra a leste não passa de um vício egocêntrico.

Entretanto, também esse jogo de palavras próximo ao *nonsense* não serve apenas para tornar ambígua a localização cardinal. Não teria Ozu feito os dois professores universitários conversarem em tom de piada para afirmar que também o cinema não passa da expressão de um engodo, igualmente relativo? Dependendo dos vários pontos de vista, norte, sul, leste e oeste vão se confundindo e, afinal, assim como torna-se impossível definir uma direção, seja ela o extremo norte ou o extremo sul, enxergar um significado determinado numa imagem fragmentária, pinçada do extremo caos deste mundo, e acreditar que se projeta aí uma narrativa lógica, constituía, para Ozu, alvo de sátira.

O humor de Ozu e seus truques de cinema se intensificam por meio de liberdades que chegam a irritar, provocando o espectador

até pela posição da câmera que registra os atores. Assim é a cena de ligação em que pai e filha sobem no trem Kamakura-Tóquio.

O pai, que se segurava ao lado da filha no interior do trem em movimento, consegue um lugar e pergunta à filha: "Ei, não quer se sentar?", mas ela responde: "Hum, hum, tudo bem, eu estou bem". Uma expressão tão banal como essa acaba por nos provocar um certo mal-estar.

Há, primeiramente, a tomada do pai sentado no banco do trem, dirigindo a palavra à filha enquanto olha para cima, à direita da tela, onde se supõe estar ela, em pé. Depois há a tomada com a filha, que lhe responde, enquanto desce seu olhar para onde se supõe estar o pai, com um leve sorriso: "Hum, hum, tudo bem, eu estou bem". Estranhamente, a filha responde olhando na mesma direção que o pai olhara.

Sentado, o pai formula a pergunta olhando para o alto do lado direito da tela, na direção da filha, que está em pé, defronte a seus olhos; ao responder, a filha baixa o olhar na direção do pai: certamente os dois estão um de frente para o outro. Parece extremamente antinatural o fato de conversarem voltados para a mesma direção, ou seja, ambos para o lado direito da tela. Assim, somos iludidos, pois o pai dirige palavras às costas da filha e esta lhe responde sem voltar-se para trás.

Trata-se, claramente, de uma falha de continuidade na montagem, um *cut-back* que se assemelha a um leve espasmo de convulsão. Por alguns segundos, os espectadores duvidam de seus olhos, sem compreender sua posição ao testemunhar o diálogo entre pai e filha, e se irritam com essa incerteza; entretanto, nem é preciso dizer que se trata de um expediente do próprio Ozu, baseado na posição da câmera.

Ao mesmo tempo em que esse parece ser um jogo inocente do ponto de vista da técnica cinematográfica, para Ozu era, além de uma brincadeira, também uma crítica severa aos engodos do cinema. Enquanto o pai se volta para a filha no interior do trem, não importa de que ângulo a câmera os registre, a marcação de sua posição permanece a mesma, embora não haja dúvida de que eles estivessem se olhando.

Contudo, se o pai fala para o lado direito da tela e, na tomada seguinte, a filha responde olhando para lado esquerdo, não podemos compreender de que maneira se encaram. Se a câmera registrasse a filha do lado oposto ao pai, esta teria de olhar para o lado direito, mas se ela olha na mesma direção que o pai, não nos parece que estão frente a frente, gerando-se a impressão de que o pai dirige a palavra à filha por suas costas.

Caso a cena fosse registrada livremente, sem ater-se às convenções cinematográficas, as diversas posições da câmera fariam desmoronar o que deveria constituir uma verdade inquestionável, ou seja, o fato de pai e filha conversarem cara a cara. Os espectadores não compreenderiam a situação dos personagens e a cena se reduziria a um caos. Nesse sentido, o filme não representa o mundo como ele é. É um mundo de ficção, planejado e controlado por meio de uma câmera, e é através de suas regras e engodos que, afinal, o cinema consegue transmitir uma narrativa.

Essa é a técnica do cinema e também sua gramática; entretanto, nesse momento, a crítica de Ozu, seu objeto de humor e riso, é, jus-

tamente, a gramática particular do cinema. Na verdade, também em sua maturidade Ozu refere-se ao cinema como engodo, porém de modo racional, sem acrescentar nem uma pitada de humor:

> Por exemplo, existe o seguinte procedimento gramatical: quando se faz um *close-up* de A e B conversando, a câmera não pode ultrapassar a linha que estabelece a conexão entre os olhares de A e B. Portanto, posiciona-se o *close-up* afastado dessa linha. Assim fazendo-se, o rosto de A exibido na tela se encontrará voltado para a esquerda. Em seguida, faz-se um *close-up* de B levando-se a câmera para uma posição paralela à anterior, no mesmo lado da linha que liga A e B. Assim fazendo-se, é claro que B se vira para a direita da tela. Como os olhares de ambos se cruzam do ponto de vista do espectador, resulta a sensação de interlocução. Mas, caso ultrapassemos a linha que liga A e B, perde-se completamente tal sensação.
>
> Entretanto, essa gramática me parece muito explicativa e imposta. Por causa disso faço, sem titubear, *close-up* transpondo a linha que liga A e B. Assim, tanto A quanto B voltam-se para a esquerda. Por isso, não ocorre um cruzamento com os olhares dos espectadores. Mesmo assim, cria-se uma sensação de interlocução. Talvez somente eu no Japão use esse modo de filmar, e mesmo no mundo, talvez eu seja o único. Já faz trinta anos que inventei esse modo de filmar. [*Geijutsu shinchô*, abril de 1959]

Ozu, que sempre se expressava de modo ambivalente, sem esclarecer suas verdadeiras intenções, rejeita a gramática do cinema e diz claramente que este é uma expressão de liberdade ilimitada, o que nos revela que seu jogo de posições de câmera não era um artifício

jocoso, ou uma ironia, mas sim um modo de expressão ao qual não chegou facilmente.

Apesar de essa ser uma cena em que pai e filha dialogam de modo tranqüilo dentro de um trem, a atmosfera pacífica e cotidiana é rompida: por que teria Ozu montado a cena de modo a nos provocar um espasmo de sobressalto? Teria Ozu recorrido a esse truque e estimulado, sem motivo aparente, os sentidos dos espectadores apenas para indicar que a gramática do cinema não passa de um engodo? Ozu certamente não conseguia deixar de fazê-lo, descontente com o fato de o drama de pai e filha desenvolver-se de maneira plácida demais. Mesmo descrevendo o cotidiano tranqüilo desses personagens, quando a vida torna-se excessivamente agradável e, desse modo, até antinatural, Ozu compensa a situação colocando em prática um sentido de ambivalência que conduz a ação para o lado oposto.

Pai e filha participa, ainda, da linhagem dos dramas familiares e sem dúvida os reitera. Ao repensar seu ideal de drama familiar, Ozu parece ter adotado uma linha de pensamento ambivalente que fazia coexistir coisas e atos antagônicos. Se a natureza de uma família é justamente não ter consciência de ser uma família, representar a sua derrocada como um drama de conscientização não passava de auto-engano e artificialismo.

Isso não se limita ao cinema: trata-se de uma contradição oculta em todas as formas de expressão; pintar algo, ou narrar algo, não passa, afinal, de um jogo elaborado por um autor, no qual ele próprio decide as regras e as rompe para criar o drama, sendo ele mesmo autor e intérprete de um engodo.

Ozu, que conhecia bem esse fato, tentou indicar, já em *Pai e filha*, que o drama familiar continua existindo, ainda que atenue ou rejeite enredos que envolvam separações ou derrocadas familiares. Delineando, por intermináveis reiterações, uma família comum composta de pai e filha, acrescentando deslocamentos mínimos que determinam níveis de estranhamento do lar, Ozu tentou realizar um drama familiar sem drama.

Talvez se deva recordar mais uma vez, neste ponto, *Era uma vez um pai*, o filme rodado por Ozu na época da guerra, um drama familiar de personalidade notavelmente peculiar. Pai e filho abandonam a casa e vão para uma cidade desconhecida, passando a viver separados. Transcorre um longo tempo e, finalmente, em meio a uma viagem, dá-se o reencontro, em uma desconhecida e rústica estância termal. O local no qual o filho vela a morte do pai também não é a sua própria casa, mas um hospital. Também a seqüência final, em que o filho carrega os ossos do pai, passa-se em um trem que alude a seu destino, pois o rapaz deve ingressar no serviço militar e lutar em trincheiras de uma terra estrangeira.

Dessa maneira, para criar estranhamento em meio aos protagonistas excessivamente plácidos e ao relacionamento sem sobressaltos de *Pai e filha*, Ozu não teria propositadamente inserido uma tomada que parece transgredir a gramática do cinema, evitando olhares recíprocos que denotassem a relação pai e filha durante a conversa casual no trem? Numa situação como essa, o elemento estranhável, mais que a relação excessivamente íntima de pai e filha, deve ter sido a qualidade do diálogo empurrado goela abaixo dos espectadores. Ozu tornou excêntrico um diálogo, denunciando o cinema-

engodo ao mesmo tempo em que tramava agradavelmente a narrativa em seqüência lógica.

Em *Pai e filha*, suas sátiras e inúmeros jogos experimentais produzem um efeito de estranhamento. Uma casa da qual não vemos nem fundos, nem fachada, nem a paisagem que a cerca. Uma escada e um corredor, os quais, embora reiterados, não estimulam reminiscências nos espectadores. Uma cena de museu que não concorda com o diálogo a ela referente. Ou dois professores universitários que se divertem inocentemente com a ambigüidade de suas palavras. Todas essas coisas participam do recurso típico de Ozu de provocar estranhamento em espectadores que não questionam o filme como narrativa.

Desnecessário dizer que o motivo que levava o diretor a fazer do cinema um objeto de estranhamentos enraíza-se no postulado inabalável de Ozu, que também naquele filme manifestava-se profundamente: o de que as imagens, como fragmentos da realidade projetados na tela, são coisas extremamente caóticas: caótico é nosso mundo que permite tal caos. Entretanto, mais do que afirmar que Ozu agarrou-se a esse postulado, é preferível dizer que descobriu satisfação na coexistência e na coabitação, devotando-se a um equilíbrio situado num ambíguo intervalo entre extremos de atração e rejeição ao engodo do cinema que pretendia expressar o mundo como narrativa organizada.

Entretanto, para que as pessoas compreendessem seu humor satírico, a época deveria ser apenas de paz. Em meio às circunstâncias da guerra e do pós-guerra, quando se almejavam narrativas grandiosas, todos os espectadores buscavam levianamente uma gramá-

tica do cinema que pudessem assimilar sem esforço, enquanto um cinema pleno de humor, como o de Ozu, que punha em xeque aquela gramática, era evitado como um estrangeiro. Seja como for, pode-se dizer sobretudo que uma era de paz combina infinitamente bem com o cinema de Ozu.

O TEMPO DESSINCRÔNICO E A NARRATIVA IRREALIZADA

Imerso em inúmeros pensamentos, vim expondo, com repetições e sutis variações, o universo fílmico que denominei, tautologicamente, "típico de Ozu"; mas será que eu não teria sido por demais superficial e inadequado no tocante às narrativas desenvolvidas por ele?

A fria indiferença do público em relação a essas narrativas, não há como negar, encontrava eco no próprio Ozu. Isso era óbvio em seus filmes mudos do período inicial, que não manipulavam à vontade as palavras; mas na era do cinema falado, o diretor apoiou-se, decididamente, em diálogos triviais, considerados secundários, e quando a narrativa tinha um núcleo forte, ele tentava ocultá-lo na medida do possível. Pode-se dizer que, como na época em que experimentava o "drama familiar sem drama", também tentou encontrar uma expressão cinematográfica desprovida de narrativas, esvaziando seus elementos expositivos.

É claro que Ozu não eliminou nem ignorou completamente a narrativa. Ela acaba por se constituir de numerosos episódios fragmentados. Entretanto, esse "grupo de narrativas" parecia ser contado por alguém. Exibia a natureza de um relato arquetípico, preexistente, e, portanto, era incapaz de provocar no espectador a surpresa e a satisfação da descoberta. No entanto, o próprio Ozu jamais mostrou qualquer interesse em ou alinhar ou concentrar suas inúmeras séries de narrativas em uma única grande narrativa.

Em *Pai e filha*, encontramos de novo a ausência ou o ocultamento de um núcleo forte e, assim, os espectadores acabam perdendo-se nos episódios, que se estendem como labirintos. Sem nenhuma rota estabelecida, percebem que vagam sem destino. Da mesma forma que a fachada externa da casa jamais é apresentada, por mais que nós, humanos, sejamos capazes de assimilar pequenas narrativas de fragmentos cotidianos, não conseguimos enxergar, numa grande narrativa, a unidade que a sintetiza: talvez Ozu estivesse nos informando, nas entrelinhas, que não existe quem possa fazê-lo, com exceção dos deuses.

Pai e filha baseava-se em uma fábula paradigmática passível de ser imaginada por qualquer pessoa; era uma história simples e singela demais para ser considerada uma narrativa. O pai, um professor universitário, quer casar a filha depressa, pois esta, por causa da guerra, deixou de fazê-lo na idade considerada adequada. Mas a filha se preocupa com o pai viúvo, com o qual mora, e rejeita a idéia. Sem outra saída, o pai finge a intenção de casar-se ele mesmo de novo, e, assim, consegue convencê-la a tomar a decisão. O pai se prepara para a solitária velhice. Narrada de modo extremamente contido, a história parece normal e linear. Mas Ozu tampouco optou por uma narrativa dramática: ao contrário, desdobrou-a em episódios labirínticos. Trata-se de um enredo no qual não se alcança facilmente o cerne da narrativa, ou seja, o drama da filha e de seu pai.

O recurso de tornar a narrativa de tal forma ambígua e pulverizada, sem defini-la completamente, originava-se, com certeza, no inconfundível humor satírico de Ozu. Dessa maneira, o diretor sugeria que o cinema não passava de engodo, pois, ao acrescentar elementos estranhos à narrativa, frustrava os ânimos daqueles que não duvidavam do que viam na tela e acreditavam que o cinema tudo narrava de modo coerente. Mas, atribuir a utilização desse recurso apenas ao humor típico de Ozu é ignorar que esse aspecto é inerente ao cinema e impossível de ser escamoteado.

Ao elaborar uma narrativa, Ozu detestava torná-la facilmente acessível a todos. Alinhavava numerosos episódios e os transmitia como fábulas banais e já ouvidas. Isso ocorria porque Ozu tecia reflexões extremamente atentas com o intuito de contrariar o eterno desejo dos espectadores de apreender o enredo. Como resultado, não somos premiados com um novo argumento, mas somos envolvidos, mais uma vez, em narrativas imemoriais há muito tempo transmitidas.

E ainda: em tais narrativas reflete-se admiravelmente o postulado inabalável segundo o qual a existência humana é infinita reiteração, e os leves deslocamentos que nelas se verificam são a expressão do tempo esculpido pelo homem. O recurso do diretor de sobrepor episódios fragmentários de um cotidiano que quase não muda corresponde, de forma exemplar, às repetições e defasagens características de nossas vidas. Para Ozu, não passava de um jogo infeliz dirigir tais episódios para o fluxo de uma narrativa romanesca e artificial. Assim, o diretor divertia-se com a contradição de fazer convergir dezenas de fragmentos em uma narrativa unívoca, que coordena em seu drama prólogo, desenvolvimento, mudança e conclusão.[12]

A essa paródia das narrativas romanescas, Ozu aliava a sua descrença na montagem. Ao colar fragmentos de película originalmente em estado caótico, Ozu não entrelaçava a narrativa na forma de enredo: ao montar os episódios de modo sempre ambíguo, esperava que mediante os planos ociosos inseridos na montagem ocorressem deslocamentos.

Assim, mesmo que alinhavasse numerosos fragmentos em um único grupo narrativo, Ozu não os reforçava a ponto de torná-los uma narrativa grandiosa. Mesmo conectadas entre si, as diversas narrativas não têm sua essência modificada, e quando se termina de assistir ao filme, mesmo a "grande narrativa", que aponta para a integridade de uma obra, acaba por se amoldar a cada um dos vários episódios, ou seja, transforma-se num enredo da mesma maneira que os muitos elementos de uma peça de marchetaria transformam-se em único objeto.

Tomemos, por exemplo, o episódio de *Pai e filha* no qual se desenvolve uma ligação entre a protagonista e o rapaz que trabalha como assistente de seu pai na faculdade. Ozu transmite de modo bastante vívido esse episódio cheio de frescor, que não caracteriza um caso de amor. A moça alimentara certo interesse pelo assistente, mas tanto este como o pai ignoravam esse olhar. O filme prossegue sem esclarecer se o interesse da moça poderia tornar-se um amor digno de casamento. Quando fica sabendo que o rapaz já havia prometido casamento a outra, ela finalmente percebe que seu sentimento era amor.

Esse episódio, que nos soa bastante familiar, caracteriza-se, desde o início, como uma narrativa da dessincronia: quando nós ficamos sabendo do fato, ele já pertence ao passado.

Existe, sim, uma dose de drama na narrativa amorosa da filha e o assistente do professor. Este, cujo casamento já está anunciado, convida-a para um concerto noturno, mas, sorridente, ela recusa, dizendo: "Ah... vou recusar, para evitar ressentimentos...". E a tela do cinema passa a retratar o corredor deserto de um teatro de concertos, para, em seguida, mostrar a figura do rapaz escutando música, com uma poltrona vazia ao lado. A narrativa termina com a filha que caminha sozinha, de noite, por entre os prédios da cidade.

Entretanto, seria um grave erro classificar essa narrativa como uma história sobre a separação amorosa de homem e mulher, pois, quando ambos percebem o amor, este já se tornou dessincrônico; ou melhor, o sentimento revelou-se justamente porque ambos o perceberam tarde demais e até mesmo sentem alívio quando o constatam. Por isso, não resta, nem ao homem nem à mulher, sequer margem para arrependimento: tudo que havia à frente deles era o tempo, que passara e que não mais voltaria.

Apesar dessa defasagem, a narrativa em descompasso tem ressonâncias com o que chamamos "natureza humana". Sempre nos damos conta das coisas com atraso. Assim, na fase anterior a tal percepção, tudo não passa de ignorância: tal é a condição humana. Sendo assim, como podemos expressar com palavras o instante em que vivemos? O nosso presente não é o passado sobre o qual não há "nada a fazer" nem o futuro do "vir a ser", mas sim o intervalo entre eles, que se encontra em processo de contínua transformação.

Em *Pai e filha*, o pai sabe pela filha que o assistente se casará em breve e repete, um tanto inconsciente e em tom balbuciante, um "Ah, é?..." que poderia ser interpretado, por si só, como a admissão

de que esta vida se compõe de inumeráveis dessincronias e de possibilidades irrealizadas.

FILHA Sabe, pai, o sr. Fukubu já está comprometido com uma moça há muito tempo, viu?

PAI Ah, é?...

FILHA Ela é graciosa e linda. Para começar é três anos mais jovem...

PAI Ah, é?...

FILHA Parece que ela até já conversou com o senhor, sabe quem é?, eu...

PAI Ah, é?

FILHA Estou pensando no que comprar de presente...

PAI É mesmo?... Fukubu vai se casar...

FILHA E então?! O que seria bom?

PAI Hum... já tinha... uma noiva...

Nessa cena, a fala "Ah, é?", repetida pelo pai, semelhante a uma ressonância do inconsciente, não constitui, absolutamente, expressão de surpresa e arrependimento pela dessincronia entre o real e o desejo. Não teria, aquele murmúrio, o propósito de chamar a si próprio à consciência, exprimindo o humilde reconhecimento de que, em essência, experimentamos uma existência distraída e, ainda, de que existem muitas coisas que, neste mundo infinitamente caótico, não nos é dado saber? Entretanto, enquanto repete essa fala duas, três vezes, as nuances vão gradativamente se deslocando, até que, por fim, quando o pai murmura: "Ah, é?", já se revela, de maneira casual, o espírito humano conformado com essa ambigüidade e incerteza da realidade, cujos fatos devem ser absorvidos como dessincronias.

Além de soar como fala inacabada, as palavras "Ah, é?..." ou "É mesmo?..." conectam-se, a esmo e em tom monocórdio, ao drama intenso que a cena desenvolve. Elas funcionam como termos conectivos que combinam de modo coordenado os numerosos grupos de narrativas inseridos nessa obra. São as falas inacabadas que, combinadas entre si na montagem típica de Ozu, sustentam episódios caóticos e incoerentes.

Por outro lado, ao escutar "Ah, é?...", ou "É mesmo?..." – palavras ambíguas demais, interpretáveis tanto como afirmação quanto como negação – não encontramos espaço para nos arrependermos e nos lamentarmos com o personagem. Ao contrário, enquanto as falas inacabadas se repetem, muito semelhantes a murmúrios, ocorre um deslocamento também em nosso interior, ou um leve descolamento: fica-se sabendo então quão incerto é o instante presente, não nos restando mais que recebê-lo como uma dessincronia. Assim, tomamos consciência de que a vida transcorre, para o homem, de modo despercebido.

Nesse momento, enquanto compartilhamos da plana neutralidade de Ozu – que supõe que as pessoas só podem aceitar a vida como dessincronia ou irrealização –, não podemos deixar de acompanhar com interesse a narrativa projetada por meio de um filme, na verdade a combinação de infinitos fragmentos de caos.

Mas, contemplando de um ponto de vista oposto, diríamos que as obras de Ozu absolutamente não tentam narrar coisa alguma. Seria suficiente se, como narrativas romanescas, apresentassem aos espectadores tramas por todos conhecidas de antemão. Também aqui, claramente, mais que narrativa, trata-se de um olhar que se entranha em nós; e nada mais nos resta que tolerar, na companhia de Ozu, esse olhar objetal, oculto em historinhas de ecos imemoriais.

Por exemplo, como narrativa, seria perfeitamente possível aos protagonistas de *Pai e filha* mostrarem-se arrependidos e desapontados com o desfecho daquele romance que, afinal, não passava de dessincronia. Entretanto, para eles – e também para nós, espectadores – a dessincronia é de tal magnitude que não resta margem para arrependimento. Trata-se de um acontecimento que jamais se repetirá. Assim, em sua qualidade pretérita, essa narrativa fixa, novamente, seu olhar gélido em pai e filha e, ainda, em nossa pessoa.

Lembremo-nos uma vez mais, agora, do episódio do travesseiro inflável apresentado no prólogo de *Era uma vez em Tóquio*. O casal idoso que faz preparativos de viagem não percebe o travesseiro, embora ele ali estivesse. Nós também não percebemos, quando eles se põem a procurá-lo, a infinidade de objetos espalhados na cena. Entretanto, como objeto, o travesseiro inflável ali existia propriamente, independente da desatenção humana, fixando sem parar o seu atento olhar sobre o casal de velhos. Do mesmo modo, a narrativa elaborada por Ozu não procura narrar algo em especial. Pelo contrário, apenas nos olha fixamente com seu olhar objetal.

Contudo, Ozu não conseguia evitar a ação enfeitiçante e o olhar hipnótico das narrativas grandiosas, e por isso sempre as detestou. A crença na autenticidade das grandes narrativas provoca a ilusão da possibilidade de manipulação do tempo, que no entanto é inconfiável e está sempre em transição, segundo a segundo. Ao mesmo tempo, o filme aparenta narrar de modo cronológico, dando ao espectador a sensação do "estar presente", e persuadindo-o de que

pode julgar os sentimentos ali envolvidos. Mas para Ozu essa narrativa era, mais uma vez, cinema-engodo, e, segundo ele, não havia pessoa capaz de convencer desse modo, pois os homens não passam de seres desatentos, não lhe restando mais que apresentar narrativas dessincrônicas e histórias comuns, de acesso universal.

Assim como pudemos constatar que os objetos nos lançam olhares, também as narrativas possuem, certamente, o seu olhar. Aqueles que se percebem observados por elas decerto não poderiam deixar de murmurar, como o pai para a filha: "Ah, é?...". Ao mesmo tempo que essa cena manifestava a ironia sutil de Ozu para com a narrativa, certamente era, também, de uma ironia muito mais essencial.

A DESCONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO: O CORPO TRANSLÚCIDO

Finalmente, o prenúncio da paz e também a placidez de seus quarenta e seis anos teriam constituído motivos para Ozu conseguir fazer com que o cinema por ele considerado engodo coexistisse com sua ironia de maneira simbiótica. Com certeza, o filme *Pai e filha* é, dentre suas obras, a que exemplifica de modo mais exuberante tal simultaneidade.

Os espectadores, no entanto, nem sempre souberam compreender ou aceitar sua ironia tortuosa. Um deslize inadvertido de cálculo compromete o efeito da ironia, e então esta acaba por perder sua razão de ser, uma vez que se desvenda explicitamente a sua verdadeira intenção. Não podemos acusar Ozu dessa falha. Tanto a ironia

como a brincadeira e a *gag* só são divertidas quando produzem um efeito de estranhamento capaz de superar o previsível.

É possível que o próprio Ozu tenha ficado perplexo e ao mesmo tempo horrorizado ao perceber que sua ironia o conduziu a um erro imprevisto em *Pai e filha*, pelo uso abusivo dos recursos de câmera baixa.

Naturalmente, o uso exagerado da câmera em ângulo baixo não se iniciou nesse filme. Ozu, que já havia experimentado essa técnica antes da guerra, na época do cinema mudo, relata, em tom jocoso, os motivos que o levaram a utilizá-la:

> Eu sou uma pessoa que tem bem definido o que gosta ou não gosta e, por isso, naturalmente muitas manias minhas aparecem nos filmes. Uma de minhas manias é posicionar a câmera em posição baixa, de modo a compor uma visão de baixo para cima. Comecei a utilizá-la durante a filmagem de *A beleza da carne* (*Nikutaibi*)[13], na época em que só fazia comédias. Como a cena passava-se num bar e trabalhávamos com menos luz do que hoje, toda vez que se fazia um corte, era necessário transportar a fiação de luz de um lugar para outro e, por isso, logo no segundo ou terceiro corte, o chão se enchia de fios elétricos. Para poupar tempo e evitar o incômodo de ficar arrumando todos aqueles fios, comecei a posicionar a câmera de modo a não enquadrar o chão. A composição feita dessa maneira não ficava ruim, e, além disso, otimizávamos o tempo. Isso acabou se tornando uma mania e, a partir daí, comecei a posicionar a câmara cada vez mais baixa. [*Tokyo shinbun*, edições de 5, 12, 19 e 26 de dezembro de 1952]

Parece-nos de uma ironia típica de Ozu – um humor que só nos cabe aceitar e com ele se divertir – esse comentário sobre o recurso da câmera em posição baixa, que se iniciara no filme *A beleza da carne* (produzido em 1928, esse filme já não existe mais).

Deve ter provocado boas gargalhadas no diretor a interpretação que muitos vinham fazendo de que a composição da câmera em posição baixa era derivada de um sentido estético peculiar aos japoneses e expressava uma perfeita harmonia com um espaço arquitetônico – o olhar que parte de uma pessoa sentada num tatame. Para ele, não passava de uma explicação óbvia que essas cenas se mostrassem como uma expressão tipicamente japonesa, e isso nada significava. Esse tipo de truísmo era veementemente refutado por ele.

Pelo contrário, será que Ozu pretendia algo bem diverso da estética japonesa ao explicar, em tom de brincadeira, esse tipo de composição e ao insistir que a câmera em ângulo baixo era apenas mais uma de suas manias? A imagem filmada de pessoas e coisas dessa câmera bem abaixo da linha do olhar de quem se senta no tatame não só distorcia o espaço arquitetônico oriental, mas também distorcia os próprios atores projetados, transformando-os em seres irreais.

Assim como a obra do período de guerra *Era uma vez um pai*, o filme ora em questão tem uma visualidade insólita, mas é bem diferente de um drama familiar. O fato de pai e filho estarem sempre enquadrados a partir de um ângulo extremamente baixo nos causa uma sensação de que eles estão sempre de cabeça erguida, e, assim, seus olhares parecem infinitamente perdidos, ambíguos e inseguros. Aquilo que deveria ser um diálogo entre os dois personagens

acaba parecendo monólogos independentes, e, com isso, rouba-se ao espectador a percepção de intimidade familiar.

Os propósitos dessa composição por demais estranha de uma câmera em ângulo baixo eram a negação dos papéis que o filme previamente atribuíra a pai e a filho, e também o questionamento e a desconstrução da interpretação dos atores. É o momento em que os próprios atores exibem-se como seres de carne e osso. Privados de encarnar seus papéis e utilizar livremente sua técnica, eles desnudam-se aos olhos dos espectadores. Desnecessário dizer o quanto era arriscado empregar esse tipo de ironia dramática sem derrubar o elenco e seus papéis, elementos fundamentais para se materializar a narrativa de um filme.

Obviamente, em *Pai e filha*, a utilização da câmera baixa subverte a lógica ficcional ao nos fazer perceber em patamares idênticos o pai viúvo e a filha que tivera sua época de casamento postergada, e Ozu acaba utilizando para seus propósitos essa ironia burlesca. Após se anunciar o fim do episódio de percepção tardia do amor da filha pelo assistente do pai na faculdade, uma tia, que gostava de aconselhar a todos, arranja-lhe um novo pretendente. Ao mesmo tempo, ela descobre haver, também, uma possibilidade de casamento para o pai. De qualquer maneira, para pai e filha chegavam apenas fatos dessincrônicos e narrativas que permaneciam no domínio da latência, que não tinham relação direta com eles e, com isso, ficavam à mercê do argumento mítico que se desenvolvia independentemente de seus desejos, cabendo-lhes apenas tudo suportarem em silêncio.

A cena em que pai e filha assistem a uma apresentação de teatro nô parece-nos, no entanto, uma maneira de Ozu criar um cená-

rio propício para que os atores interpretem com maior liberdade, distanciando-se da opressão de uma encenação de tonalidades rigidamente estabelecidas. Os excessos da utilização de câmera baixa sublinham a expressão extremamente dissimulada da filha, traindo a condição de uma moça que deixara de se casar por causa do pai, e com isso acrescenta-se um impacto inesperado aos modelos arquetípicos que até então se desenvolviam agradavelmente. Ao mesmo tempo em que esse deslocamento denunciava, de modo quase casual, o caráter fragmentário, caótico e ilusório do cinema, pactuava, por outro lado, com a sua própria essência, pois concentramos fixamente nossos olhares numa tela povoada de imagens transitórias e fugazes.

Ao perceber que a suposta pretendente do pai encontra-se no teatro, a filha passa a observá-los e flagra-os trocando sorrisos e cumprimentos gentis. Nesse momento, a câmera focaliza a filha de um ângulo tão baixo que sua expressão acaba por tornar-se excessivamente insólita, desconstruindo o papel de filha que o filme até então vinha delineando. Sentada ao lado do pai, ela observa-o inquisitivamente enquanto este assiste à peça nô como se nada houvesse ocorrido. Ao mesmo tempo, a filha observa discretamente a suposta pretendente, sentada a certa distância. Entretanto, a expressão da filha, vista de ângulo tão baixo, chega a ser antinatural, pois ela parece olhar para cima sem levantar a cabeça, e o modo como esse seu olhar flutua no espaço nos transmite uma inquietação inexprimível.

Esse efeito faz com que nós, espectadores, concentremos ainda mais nosso olhar no rosto da filha em *close-up*, o que extrapola a

imagem da personagem que o filme vinha construindo até então. A partir do momento em que o espectador passa a observar os detalhes do rosto da atriz que encena o papel de filha, a vivacidade de sua carne, o brilho de seus olhos, o contorno de suas maçãs faciais, seus lábios e seu queixo se tornam proeminentes. Se não vemos mais a filha como o filme tentava nos mostrar, também não vemos uma atriz que encena o papel a ela atribuído. Pelo contrário, através da ampliação dos detalhes físicos, o que nossa visão quer captar de um modo novo é uma sensação tátil, de forte apelo sensual, como um chamariz mercadológico infinitamente sedutor em forma de mulher.

Nesse momento, a peça *Flor de íris* (*Kakitsubata*) é encenada. No palco, a protagonista da peça transforma-se em ninfa da flor de íris, por devanear em reminiscências de seu amante perdido; e a filha na platéia, com sua imagem distorcida e transfigurada pelo enquadramento da câmera em ângulo baixo, subitamente surge como uma mulher enlouquecida, muito distante da moça que não admitia o casamento do pai – ao contrário, assemelha-se a uma mulher transtornada por intenso ciúme do pai como homem.

A insólita imagem de pai e filha enquadrada pela câmera baixa é inserida em *cut-back*, alternando-se com a figura da ninfa que dança freneticamente. Esse recurso acaba por desacreditar inteiramente os papéis singelos que o filme vinha construindo e expõe despudoradamente a ausência de relações familiares dos intérpretes do filme. Tal enquadramento, aliado aos detalhes sensuais da atriz que interpreta a filha, além de nos impressionar, também torna translúcida a sedução física da mulher que se ocultava na atriz.

Subitamente, ao terminar a cena de teatro nô, a tela inteira é ocupada por uma árvore gigantesca e enegrecida, ruidosamente agitada pelo vento. No entanto, essa paisagem não é uma tomada típica das obras de Ozu, pois a árvore não é como um objeto que nos observa. Ela parece, diversamente, desejar nos contar algo, assim como em *Uma galinha no vento*, filme que testemunha o conturbado pós-guerra, o balde vazio que rola ruidosamente pela escada permite ao espectador apreender facilmente o significado da imagem.

Mesmo supondo que a árvore enegrecida e agitada pelo vento esteja nos sugerindo o ciúme da filha pelo pai que pretende casar-se novamente, essa não é uma metáfora muito óbvia. A árvore agitando-se violentamente ao sabor do vento encontra-se aí no lugar do ciúme profundamente enraizado na natureza de uma mulher que transfere claramente para o pai a figura do sexo oposto. Há de se ressaltar que essa imagem transmite tudo que Ozu sempre detestou e refutou e identifica-se ao cinema-engodo, uma vez que seu significado se mostra evidente. Entre os muitos artifícios dramáticos típicos de Ozu, a cena que se desenvolve a seguir é a que ilustra melhor a transgressão característica de seu cinema.

Ao saírem do teatro, pai e filha deparam com um dia ensolarado e ofuscante. Os dois começam a caminhar por uma comprida e reta estrada deserta. Essa é a paisagem que Ozu sempre escolhe para suas principais cenas de tensão: uma topografia plana que sobe nitidamente à superfície com a claridade do meio-dia; essa representação invulgar de Ozu também constitui signo de expressão do espaço sagrado. Enquanto caminham tranqüilamente pela estrada, o pai convida a filha a uma refeição. Talvez como resquícios da

cena anterior no teatro, suas palavras não nos soam como as de um pai falando à filha e dão a impressão de que há ali um homem tentando lisonjear uma mulher enciumada. Consideremos o modo frio como a filha recusa seu convite, dizendo: "É que... tenho de dar uma passadinha em um lugar..." e a nova pergunta do pai: "Vai voltar tarde?", ao que a filha responde com desdém: "Não sei", afastando-se rapidamente dele, numa reação que reflete o comportamento de uma mulher que deseja atingir duramente o homem amado. Frustra-se aqui nossa expectativa de escutar as expressões ambíguas típicas de Ozu – "Ah, é?", "Não é?" – que, pela repetição, acabam por provocar um deslocamento. Elas não são ouvidas e, em vez disso, a tela é preenchida com a intensa e ofuscante claridade do dia.

O filme torna-se fascinante exatamente pelo inusitado do desenvolvimento, ao contrariar a expectativa do público e não inserir uma súbita catarse dramática na narrativa composta de situações esquemáticas. Ozu sempre recusou com veemência esse tipo de catarse, considerando-a um engodo cinematográfico. O cenário em que se trama o amor proibido entre pai e filha desvia-se, por si só, do universo da obra e lhe acrescenta uma dose de estranhamento com a tomada da árvore que se agita ruidosamente ao vento, o que nos permite dizer que essa transgressão resultou infeliz.

Prenúncios dessa violação estética inconseqüente encontram-se na utilização excessiva da câmera baixa e no *cut-back* de pai, filha e ator nô que dança freneticamente. Essa é, de fato, uma seqüência passível de ser interpretada como digna dos engodos evidentes do cinema. Aliada a um excesso de ironia, a cena fez o diretor incorrer em claro erro de cálculo, e, apesar de o próprio Ozu tê-la definido

como um equívoco e se autocriticado, tal atitude provavelmente foi em vão. Considerando-se que a realidade e o próprio mundo são caóticos, não é de estranhar que o cinema, como expressão, também o seja. Talvez seja melhor dizer que uma violação despercebida da própria estética é algo perfeitamente natural, e é por essa razão que se afirma ser o cinema uma expressão fundada em incerteza, liberdade e ambigüidade ilimitadas.

Nesse sentido, há de se reconhecer que erros cometidos inadvertidamente acabam nos provocando o prazer indizível de assistir a filmes. Em algum momento, o cinema-engodo, que o divertia, transformou-se numa tentação, e quando Ozu se deu conta disso, ele próprio já era manipulado pelo engodo: ao cair nessa cilada, só lhe restou tratá-la da melhor maneira possível. Quando isso ocorre, um diretor de cinema deixa de fazer filmes com a ótica inútil da vaidade pessoal e passa a refletir brilhantemente o estado de caos do mundo, revelando-o vivamente nos interstícios de suas imagens. São esses os elementos que conferem infinitas alegrias e comoções ao ato de concentrar o olhar numa tela entretecida de luzes e sombras.

Em *Pai e filha* testemunhamos os perigos potenciais nos quais o diretor incorreu ao transgredir suas próprias regras, no que concerne não só à interpretação dos atores, mas também à própria trama e à composição da narrativa. O pai incentiva a filha que experimentara o amor dessincrônico a aceitar um novo pretendente, e ele próprio age como se também estivesse decidido a casar-se de novo. Mas o fato de esse pai estar apenas fingindo intenções é o que justamente interrompe as muitas conexões coordenadas dos episódios até então desenvolvidos. Na cena seguinte, em que se torna evidente a dissimulação do pai, dá-se o que mais desagradava ao diretor, ou seja, a irrupção da narrativa grandiosa e a possibilidade de sua sintetização.

A filha que passara da idade casadoura e até então desconhecia que o fingimento do pai visava estimular o seu casamento, enfurece-se e grita quando o pai quer acompanhá-la ao andar superior: "Não venha aqui, pai! Fique aí embaixo!". Essa atitude anuncia uma narrativa grandiosa, fato incomum no cinema de Ozu. Ao mesmo tempo, percebemos que, mais do que uma discussão entre pai e filha, assistimos a um drama de amor e ódio entre homem e mulher.

Pouco depois o pai diz: "Tudo bem? Você vai conhecê-lo, não é? Posso contar com você?", e, olhando da janela do segundo andar para o céu noturno, murmura: "Ah! Amanhã será outro dia de tempo bom...". Essa não é mais uma das cenas repletas da ambigüidade típica de Ozu, mas uma encenação que, por meio de palavras perfeitamente compreensíveis, enfatiza claramente uma situação desagradável. A figura da filha que engole o choro reveste-se de apelo comercial, pois a atriz projeta em sua interpretação uma carga de sedução carnal.

O que deveria se estabelecer como drama familiar de pai e filha passa a nos parecer um drama de amor e ódio, mas esse desvio inesperado não pode ser atribuído aos atores, pois não havia pessoa que desacreditasse mais da interpretação dos atores que o próprio Ozu. A interpretação de um ator nada mais é que fazer parecer verdadeiro um papel de ficção atribuído por alguém, e ninguém contestaria tal evidência, mas Ozu recusava-se a ceder em seus filmes a esse tipo de interpretação.

Ao filmar os movimentos dos atores em diferentes posições e ân-

gulos, a câmera registra uma infinidade de fragmentos decupados e desconstruídos, o que equivale a dizer que eles representam a morte dos movimentos contínuos do corpo e da interpretação do ator. No entanto, o *close-up*, que é um notável privilégio da expressão cinematográfica, além de mostrar detalhadamente as minúcias expressivas dos atores, nos faz esquecer as personificações de pai e filha que o filme tentava nos mostrar e acaba por resgatar a pessoa na pele do ator.

A chamada técnica fundamental do cinema reside na montagem que dissimula a desconstrução da interpretação. Afinal, essa técnica decreta a morte do corpo ao mesmo tempo que nos faz crer que suas partes são vivas e contínuas. Mas Ozu denuncia o engodo desse processo e a dissimulação dessa morte manifestada na desconstrução da interpretação; e faz com que esta se torne extremamente fascinante na expressão do sentimento dos atores projetados transitoriamente na tela, que revelam o âmago de sua personalidade ao oscilarem entre tais estados de vida e de morte.

Isso explica a razão de Ozu utilizar constantemente, em suas obras, tomadas de um ator de frente para a câmera, a ponto de isso parecer antinatural. Uma vez que a câmera fragmenta o corpo vivo e a interpretação é desconstruída e impelida para a morte, trazê-la de volta à vida é como fazer o ator lembrar-se saudosamente de sua vida passada, o que é expressado sobretudo por meio da imagem da fotografia comemorativa, na qual olhares e rostos voltam-se para a frente.

Mesmo assim, por mais que se diga que esse tipo de ironia é típico de Ozu, essa composição lembra demais o costume dos espectadores de conservar retratos de estrelas de cinema. Trata-se de uma

linguagem que remete fortemente à fotografia em nitrato de prata da pessoa muito querida.

Ao empregar de forma burlesca essa metáfora, Ozu não pretendia desrespeitar os atores ou desprezar sua interpretação. A estrela de cinema em papel fotográfico é um engodo que nos proporciona prazer, e no filme *Pai e filha* não confundimos a filha que não se casa com a atriz que a interpreta, pois em dado momento vemos a filha, e em outro negamos-lhe este papel, e ainda, como um bônus a nós ofertado, acabamos enxergando através do corpo translúcido da atriz. Quem poderia censurar isso como algo desonesto? Essa é, de fato, a prova de que o espectador possui uma rica imaginação, e, também, de que as imagens não podem convergir para um único significado em sua representação do caos. Ozu amava a ambígua liberdade do cinema e, para jamais ter de falar sobre pretensas certezas e fatos aparentemente verdadeiros, serviu-se irrestritamente de uma ironia farsesca.

O MÁXIMO DA IRONIA: A IMAGEM DO VASO

Certamente, do ponto de vista dos protagonistas, *Pai e filha* é um drama familiar enternecedor; e, ao mesmo tempo que é um drama familiar típico de Ozu, também se revela uma sátira sagrada, que corteja o humor e denuncia as ilusões do cinema, concomitantemente

Mas, havia o perigo de o humor exagerado degradar-se em uma narrativa por demais mundana. Isso foi evitado brilhantemente porque Ozu não se esqueceu de tirar partido dos silêncios e de exercitar

seu humor singular. O silêncio, dessa vez, acrescenta ao filme ousadas pontuações de abreviação, e, enquanto indiscutivelmente faz avançar a narrativa, acaba por estrangulá-la e impossibilitá-la.

Também a filha que recusava o casamento por causa do pai muda inesperadamente de idéia e o aceita. Como uma última recordação, pai e filha resolvem viajar para Kyoto no final de primavera. O enredo que nos leva à expectativa de que a viagem seria de reconciliação jamais se refere a ela claramente. Mais ainda: o episódio é omitido, como se tratasse de algo óbvio.

Da mesma forma que grande parte dos fatos de nossas vidas permanece ignorada, o desenvolvimento do filme por meio de episódios, lacunas e silêncios é uma expressão por demais lógica e natural. Entretanto, o próprio Ozu divertia-se com o objeto de sua denúncia: a facilidade com que o cinema aceitava e permitia as elipses e a falsificação da realidade. Mas, o silêncio obstinado do diretor, evitando por completo a reconciliação de pai e filha, nos faz supor que o filme irá desembocar em um grande teatro de amor e ódio. Entretanto, o episódio vai se conectando a uma série de outros apresentados anteriormente e acaba se transformando num acontecimento corriqueiro: como se não houvesse nada de extraordinário, a filha parte para Kyoto com o pai.

A viagem em companhia da filha que em breve se casaria significava para o pai o início da separação. A paisagem da antiga capital em fim de primavera fixa neles seu olhar de objeto. Pai e filha visitam o templo Kiyomizu ao lado do velho amigo com quem mantiveram o diálogo divertido e banal sobre os pontos cardeais, e também com a nova esposa deste. Porém, a filha, que anteriormente

demonstrara aversão pelo novo casamento do amigo do pai, dizendo: "Ah, isso é um tanto... nojento!", "Não é indecente? Acho nojento!", muda de opinião ao observar o comportamento da mulher e passa a aceitar a situação.

Na mesma noite, a cena em que pai e filha deitam-se lado a lado em futons estendidos no tatame revela-se ambígua a ponto de poder ser atribuída a ninguém mais que Ozu, que torna sagrado o caráter desse local. Quando a luz se apaga, o luar que banha o jardim invade o quarto e as sombras das árvores agitadas pelo vento refletem-se na porta corrediça.

Com um leve sorriso nos lábios, a filha refere-se à esposa do velho amigo que encontraram no templo Kiyomizu. "É uma ótima pessoa! Formam um belo casal... não devia ter dito que era nojento...!", mas o pai simplesmente balbucia: "Está bem! Está tudo bem!", e logo em seguida começa a dormir. A filha cala-se por alguns instantes e, observando o teto, retoma a conversa: "Sabe, pai... eu... estava com muita raiva de você...", e, como se estivesse pedindo desculpas por ter achado indecente a idéia de o pai casar-se novamente, torna-se séria. Mas quando se volta para o pai, já o encontra adormecido.

Após observar por algum tempo o pai a dormir, a filha esboça um leve sorriso e passa a contemplar o teto. Nesse momento ouvimos o ressonar do pai. O perfil em *close-up* da filha é repentinamente substituído pela imagem do vaso que enfeita o *tokonoma*,[14] numa montagem com efeitos de profundo sombreado, contra o luar que atravessa o papel da porta corrediça. No entanto, a figura do vaso é filmada em *close*, de uma maneira que nos sobressalta. Também nesta cena ouvimos o ronco tranqüilo do pai.

Após a inesperada aparição do vaso, o rosto da filha é exibido novamente em *close-up*, mas o sorriso meigo de seu rosto desapareceu sem deixar vestígios e, em seu lugar, instaurou-se uma expressão de abandono. Enquanto a filha move sutilmente seu corpo, o vaso a observa incessantemente com um olhar difuso que parece provir de muito longe, de um infinito que o converte em um olhar sagrado.

Há um novo *cut-back* do vaso, mas dessa vez a repetição tem a clara função de apagar o ronco do pai, que é substituído por uma suave melodia, e assim termina a cena da passagem por Kyoto.

Desnecessário dizer que o cinema é uma arte temporal que se desenvolve em seqüência temporal limitada. Assim, nos afeiçoamos à tomada do vaso que se intromete repentinamente. Porém, caso tentássemos descrevê-lo em detalhe, interromperíamos a irreversibilidade do tempo e decretaríamos a morte da expressão cinematográfica, que se alimenta de um *continuum*.

No entanto, Ozu sempre se serviu do humor para evitar o que mais detestava, ou seja, fazer com que a imagem carregasse um determinado significado simbólico. E a cena do vaso, em vez de diverti-lo, deve tê-lo irritado muito, após tomar conhecimento de que a imagem inesperada do vaso deixara o público confuso e crente de que havia ali um mistério a ser desvendado. Independentemente disso, sucumbimos em vão a essa tentação, pois o vaso que é o objeto da tomada é, com certeza, uma imagem transgressiva e contrária ao cinema de Ozu.

Certamente, Ozu se comportava de modo duplamente irônico, ao jogar com os engodos do cinema e ao mesmo tempo violar as regras que sustentavam o universo de sua obra. Ciente do caos do mundo e da realidade e confiante de que a razão do homem é resistir a ele, tentou, embora em vão, encontrar a Ordem. Esse é o sentimento oculto nos filmes que o tornaram peculiar, o que não significa que Ozu deixou-se reduzir a essa Ordem ou às próprias regras que criara.

A expressão típica de Ozu é definida pelo trabalho de câmera e pelo ângulo baixo; pelo *close-up* do ator realizado à maneira de um retrato em estúdio fotográfico; pela paisagem flutuante e desidentificada; e pelas inúmeras conexões emaranhadas em grupos de histórias que nem sempre seguiam as regras do próprio jogo que criara, uma vez que sempre se tornavam objeto de novos jogos, podendo, portanto, ser facilmente descartadas. Assim, o cinema não passa de uma narrativa onírica, tecida com sentimentos que buscam em vão a Ordem e que têm por princípio resistir ao caos. A imagem do vaso que prenuncia a ironia da ironia deve-se à expressão fisionômica da filha que repousa ao lado do pai na hospedaria de Kyoto. Nos filmes de Ozu é nítida a diferença de natureza de encenação entre os atores que encenam o papel principal e o secundário. A este, que representa o profano, é permitida a profusa encenação, mas no papel principal, que representa o sagrado, é raro dar-se a expressão de sentimento, pois é proibido, para ele, assumir significações claras.

Na cena da apresentação de teatro nô ou na cena em que a filha indaga sobre o novo casamento do pai confundem-se sagrado e profano, e o papel principal, que deveria ser da filha, acaba expondo toda uma gama de sentimentos. Os planos da hospedaria de Kyoto constituem como que um ápice desse gênero de transgressão.

A filha esboça um leve sorriso e contempla o pai que descansa a seu lado. No entanto, assim que o percebe adormecido, seu sorriso se apaga e, em silêncio, ela fita o teto, dessa vez com expressão de tristeza – sentindo-se solitária e abandonada, seu olhar torna-se distante. Esses contrastes, essas expressões de emoções claramente distintas, despertam compulsivamente nossa imaginação, e passamos a questionar o seu significado. Para Ozu, que reserva ao papel protagonista um caráter sagrado, essa encenação era como uma transgressão violenta.

Uma outra transgressão verificada na hospedaria de Kyoto é a inserção repentina do vaso sobre o *close-up* do rosto da filha. As tomadas de objetos e paisagens realizadas por Ozu possuem uma virtude de indefinição, ambigüidade e anonimato, como se fosse impossível identificar sua perspectiva de origem. Imagens tais como a gigantesca chaminé; as roupas lavadas agitadas pelo vento; o letreiro e o neon do cotidiano citadino; ou um corredor e uma escada desertos não deixam aflorar, em hipótese alguma, um significado claro. Essas imagens são, simplesmente, como objetos que olham o sacralizado protagonista, olhar que também observa a nós, espectadores.

O vaso banhado pela claridade da lua é diverso. Sua imagem parece inserida com o propósito de interromper o *close-up* da filha e não parece observar nem a filha nem a nós espectadores. Nos ambientes em estilo japonês, como a hospedaria de Kyoto, é comum o vaso ser colocado casualmente no *tokonoma*, e mesmo que ali estivesse sem nenhum significado, ou sem nenhuma conexão com outros fatos, isso não pareceria estranho. Nesse caso, porém, deve-se ressaltar que notamos o vaso como belo objeto, digno de apreciação. Não é mais o vaso como objeto que nos observa, mas nós, apreciadores, que questionamos sua beleza de natureza morta.

Nesse sentido, há uma nítida diferença entre o vaso e o travesseiro inflável, que como objeto isolado passa despercebido aos olhos do velho casal de *Era uma vez em Tóquio*. O travesseiro inflável é um objeto utilitário imprescindível ao casal em viagem, mas fora dessa situação é esquecido como um traste inútil. O vaso que enfeita o *tokonoma* é um objeto inútil, mas a partir do momento em que é visto pelos olhos de um apreciador, assume significado de objeto útil ou artístico.

Assim como no caso do travesseiro inflável, tanto os objetos como as paisagens são retratados de modo a converter o útil em inútil, e com isso percebemos melhor a natureza solitária do olhar objetal. No caso do vaso retratado inesperadamente em *close-up*, entre a luz do luar e a sombra do quarto, não sentimos o olhar de objeto lançado pelo vaso, mas nós é que passamos a olhá-lo. Em outras palavras, é o próprio vaso que nos convida a decifrá-lo, desejando que cada espectador encontre nele o seu próprio significado. Por conseguinte, apesar de Ozu jamais descuidar do significado ambíguo das imagens, é inevitável reconhecer, nesse caso, que a tomada do vaso constitui uma extrema violação das regras de seu próprio jogo.

O verdadeiro motivo para Ozu realizar ele mesmo esse tipo de transgressão deve-se ao fato de o drama ocorrer num quarto de hospedaria de Kyoto em que pai e filha dormem em futons dispostos lado a lado. É natural que, apesar do caráter de despedida daquela viagem, a filha prometida em casamento deitada ao lado do pai nos leve a sobrepor aqui a sugestão da noite de núpcias da filha. Ao mesmo tempo em que o enredo retrata a relação de pai e filha,

temos a imagem dos corpos translúcidos dos atores como homem e mulher. Se essa foi uma ironia de Ozu ao ato de encenar, a locação da hospedaria cria uma inesperada atmosfera de sedução e não será injusto se, apesar de surpreendente, imaginarmos que se trata de uma expressão sexual.

Com certeza, quando a filha esboça um leve sorriso e diz: "Sabe, pai... eu... estava com muita raiva de você...", mais do que a fala de uma filha, paira densamente no ar a sedução da mulher madura que incita o desejo do espectador.

Evidentemente, essa sugestão excêntrica e abominável não seria perdoada. Uma vez que se atribuíram aos atores os papéis de pai e filha, fantasiar uma relação carnal entre os dois conduziria naturalmente à idéia de incesto. Mas, na cena de pai e filha dormindo lado a lado, o cúmulo do humor típico de Ozu é conferir-lhes ao mesmo tempo o estatuto de atores do sexo masculino e feminino, e, assim, até mesmo o fato de eles se abraçarem ou se acariciarem não soaria estranho. Nesse caso, não haveria ofensa em qualquer cena por nós imaginada.

A partir do momento em que consideramos os atores homem e mulher sem ligações formais, estes provocam naturalmente uma sugestão sexual, porém o contrato de pai e filha definido em seus papéis reprime e interdita o incesto. A irresolvível coexistência desses termos em nosso âmago representa o auge da ironia típica de Ozu.

Apesar de ser considerado uma pessoa de forte veio humorístico e satírico, o próprio Ozu deve ter sentido um calafrio ao perceber que podia estar levando sua ironia para o terreno do disparate e do caos. Com o desenrolar das filmagens, a excessiva ironia que

transforma o contato entre pai e filha em uma perigosa relação homem-mulher foi detectada por Ozu. Ao encenar a despedida na hospedaria de Kyoto, Ozu deve ter sido invadido por uma indescritível doçura, ao mesmo tempo que um tremor o sacudia ao perceber que não seria nem um pouco imoral se a filha solicitasse, na condição de mulher, o abraço do pai.

Ozu não deixou de perceber que nós espectadores também temíamos aquele perigoso e intolerável desejo. A incursão da imagem do vaso é, portanto, uma tentativa de reprimir e aniquilar tal sentimento.

Assimilamos naturalmente a súbita intromissão do vaso. A cena também nos impõe um signo passível de interpretação. Esse átimo de pensamento, esse tempo vazio, busca, justamente, ocultar e relevar o sentimento da filha que deseja o abraço do pai ou o desejo da mulher que pede a carícia do homem, ou, em outras palavras, o vaso que paira na claridade da lua converte-se em imagem de sublimação e redenção típica de Ozu. Como que para corroborar isto, o roteiro de *Pai e filha* não traz nenhuma menção ao vaso. Ozu normalmente introduz a descrição do objeto ou da paisagem a ser filmada para depois filmá-la, mas, no caso específico da tomada do vaso, ele a concebe durante a encenação como uma extraordinária improvisação.

Ozu não deve ter premeditado a imagem do vaso. Apenas quis retratar a hospedaria de Kyoto. A filha esboça um leve sorriso e, de repente, volta-se para o pai com uma expressão séria e diz: "Sabe, pai... eu... estava com muita raiva de você...". Percebemos o perfil do pai bem próximo. Em seguida, a moça é colocada em *close-up*, mas aqui o diretor também poderia ter sobreposto o perfil do pai que dorme, com leve ressonar.

Quando os protagonistas sacralizados na qualidade de pai e filha falam, suas expressões ambíguas são repetidas vezes mostradas em *cut-back* e, apesar de esta expressão ser típica de Ozu, deparamos depois com aquilo que o diretor detestava e classifica como cinema-engodo: a repentina inserção do vaso, sem conexão com a cena anterior, o que confere à seqüência um sentido teatral.

Mesmo consciente de estar incorrendo em uma grave transgressão das regras que ele próprio estabelecera, a inserção da imagem do vaso deve-se, certamente, ao temor de que, mesmo introduzindo os *cut-backs* das expressões de pai e filha, a cena se coloria com a insinuação de desejo sexual entre o homem e a mulher, e o espectador era conduzido a imaginar a relação incestuosa. Para redimir e sublimar esse desejo intolerável, que atingia o máximo da ironia do diretor, este viu-se obrigado a introduzir a imagem do vaso.

O vaso que era instrumento de redenção também serve para resgatar a imagem da filha. A tomada do objeto surge como que por acaso, arrebata nossa atenção e por um instante nos deslumbra, mas durante essa eloqüente "suspensão", o rosto da filha transforma-se abruptamente. Seu sorriso desaparece de um momento para o outro e transforma-se em triste expressão de abandono. Contudo, esse processo oculta-se no intervalo em que a tela mostra o vaso.

O vaso que flutua no luar é como um ser que podemos apreciar. Como forma, representa uma beleza artificial, um lance estético arquitetado para a nossa fruição e que por um segundo é capaz de suspender o pensamento do espectador e o tempo da ação. Na exígua brecha de vazio [*mu*], onde não se sabe se há ou não algo, não só a filha é resgatada de seu desejo hediondo, mas também nós, espectadores, somos salvos.

A um leve movimento da filha, o vaso, nossa redenção, torna-se o objeto que a observa e, nesse momento, sua expressão oferece inúmeras possibilidades de leitura. Significa a triste separação entre a filha e o pai; o desejo inocente da menina-criança que quer ser abraçada pelo pai; o inaceitável desejo sexual da mulher; a insegurança da noite nupcial com o desconhecido com quem se casaria em breve; e também o sentimento de gratidão ao pai que durante tanto tempo a protegeu.

Certamente não há, diante de tantos significados, necessidade de escolher apenas um. A partir do momento em que admitimos o caos do mundo, muitos sentidos indeterminados se sobrepõem, pairam ambiguamente e provocam deslocamentos. Tal é a natureza ilusória de nossa existência.

O vaso que rouba por alguns instantes a atenção do espectador nada mais é que outra existência a ser observada, e nada significa em si. A efemeridade desse intervalo de vazio [*mu*] libera nossa imaginação e nos transporta a todo um horizonte de significações. Ao mesmo tempo provoca em nós um estado de incerteza permanente, que nos faz recordar que o desconhecido da vida é o que a torna valiosa. E é isso o que vislumbramos, cheios de prazer, ao fixarmos atentamente nosso olhar na tela que flutua na escuridão do cinema.

Na imagem do vaso envolto em luar, Ozu presentificou de modo esplêndido a alegria de ver cinema, e, talvez por temor ao caos que provocara, jamais externou outra vez uma ironia perigosa como a do quarto em Kyoto.

O filme *Pai e filha* oculta profundidades e lateralidades insondáveis, a ponto de não ser possível narrá-lo em sua completude, mas não porque o relacionamento entre pai e filha tivesse sido suave e completamente exaurido. Pelo contrário, é por causa da falta de linearidade e de um ousado acréscimo de obliqüidades que nossa imaginação é instigada e, por fim, nos deixa na alma a marca de um profundo e indecifrável mistério.

Mas esse não deve ter sido o propósito inicial do próprio Ozu. Enquanto ironizava as falsificações do cinema, o diretor foi tornando-se delas cativo, e quando deu por si, percebeu que era o próprio filme que lhe devolvia o olhar. A imagem do vaso era, exatamente, uma prova.

Ozu exagerou de tal maneira suas ironias que, ao tornar visível o abominável desejo entre pai e filha, foi obrigado a inserir a imagem do vaso, que encobria e pacificava aquele desejo, o que significava que tal obra seria reavaliada e retaliada pelo cinema.

Obviamente, a chamada expressão cinematográfica não existe por si só, de maneira independente, e, portanto, não revida nem critica. Mas ao jogar com tanta freqüência com o cinema, Ozu acabou por tornar evidente sua essência, e não há razão para considerar cada filme isoladamente, sem estabelecer relação com as outras obras realizadas. Emergindo de profundo silêncio, o olhar do cinema devolvia e refutava, como a superfície de um espelho que reflete a luz, a sátira representada por Ozu.

A misteriosa cena da hospedaria em Kyoto ainda provoca resso-

Pai e filha (Banshun)

O pai viaja com a filha que logo se casará. Pernoitam numa hospedaria de Kyoto, mas, enquanto conversam, o pai adormece. Nesse momento a filha sente-se abandonada e passa a ser observada por um olhar distante. Sua expressão, por demais insegura, nos revela a corporeidade da atriz que interpreta a filha, e, desse modo, acabamos por imaginar uma situação incestuosa. Então a imagem do vaso que paira subitamente no ar rouba por um segundo nossa atenção e nos redime de nossas fantasias com um intervalo de vazio (*mu*).

nâncias e, ao reiterar o significado da imagem de vaso, segue produzindo deslocamentos.

No dia seguinte, o pai, junto com o velho amigo professor universitário, visita o templo Ryôanji e contempla seu jardim zen de pedras e rochas. Mas as pedras arranjadas na areia branca já não são como o vaso que flutuava ao luar a fitar-nos com indagações. Diferentemente do vaso, que é obra humana, as pedras naturais não são vistas por nós, mas são elas que nos olham com seu olhar de objeto, arranjadas propositadamente para percebermos esse fato.

Perfeitamente sabedor disso, Ozu não fez o pai e seu amigo, sentados na varanda a contemplar o jardim, proferirem uma só palavra sobre as pedras. Defronte às pedras, eles não as viam, mas eram apenas vistos pelos olhares delas.

De fato, o pai fala ao amigo de assuntos sem qualquer relação com as pedras que têm diante dos olhos: "Se tiver, é melhor ter um menino, uma filha não compensa, depois de criada, casa-se", contando a tristeza de pai que se despede de filha. Tais palavras, contudo, não deixam de soar como ocultamento e negação do perigoso desejo da moça, que rondava sedutor e abominável.

Quando diz "uma filha não compensa", é como um pai normal, que evoca, com naturalidade, a separação de sua filha. Da mesma maneira, na noite anterior, seu sono e leve ressonar poderiam ter sido apenas um disfarce para alertar e coibir a filha, pois, consciente do sentimento turbulento e duvidoso desta, aparentava ignorância. Assim, Ozu redimia sua própria ousadia, transformando o acontecimento da noite anterior em um sonho e tentando, assim, sublimar o caos dramático que sua própria ironia acabara por instalar.

Ainda assim, a paisagem do jardim de pedras, claramente destacada no sol resplandecente da tarde, parecia, também ela, nos questionar sobre o desejo abominável que projetáramos na cena da hospedaria da noite anterior: não teria ela passado de uma alucinação onírica, digna de vergonha?

Se, de fato, não olhamos as pedras, e se são os olhos delas que nos fitam, nós próprios, que somos vistos, não passamos de uma existência convertida em vazio [*mu*], de um espaço em branco e sem sentido. E, assim como nos parece tolo buscar o significado das pedras diante de nossos olhos, o mesmo ocorre com a imagem do caos mais extremado, que é o incesto sugerido pela cena da noite anterior.

Da mesma forma que não ficava claro se naquele momento o pai encontrava-se desperto ou adormecido, também nós deveríamos ter passado aquele tempo entre os estados de sonho e vigília. Apesar disso, acabamos tentando ler na expressão misteriosa da filha um claro sinal sexual (o sentimento imperdoável dirigido ao pai como homem), ou, ainda, sua insegurança e expectativa com relação ao homem com quem se casaria em breve. Porém, vistas naquele momento pelo ângulo do jardim de pedras, por seus olhares de pedras, todas essas imagens não passavam de fatos insignificantes e banais.

Quem sabe se, nesse caso, não deveríamos ter imaginado um coração apaixonado em busca do seu complemento, uma alma infinitamente mais aberta, sem nenhuma relação com o desejo físico? Ou não seria aquele um elo já inscrito nas entranhas da carne e a manifestação daquele desejo de infinita proteção, que, comparado ao sexo entre um homem e uma mulher, faz com que este se torne até trivial? Por exemplo, uma alma que busca um acolhimento, uma

união que transcende os limites da definição de gêneros anterior ao nascimento, a memória saudosa de quando se respirava no útero materno – não era algo assim que morava nos olhares da filha fixos num ponto distante?

Mesmo a viagem do pai e da filha, uma vez concluída, é conectada de modo simples a uma série de histórias, e, como se nada houvesse acontecido, se desvanece fugazmente entre as elipses típicas de Ozu.

O dia em que a filha se casa é também um dia completamente ensolarado. Na frente do espelho, no quarto de sua casa, ela está sentada em uma cadeira e vestida em quimono cerimonial de noiva. Envergando um fraque, o pai dirige-lhe a palavra: "Então, vamos saindo?", usando para isso o mesmo tom de sempre. Levantando-se, ela prostra-se formalmente perante o pai e, com a cabeça baixa e as mãos postas no tatame, despede-se: "Papai..."

FILHA Obrigada... por tudo... por tanto tempo...

PAI Sim... seja feliz... Seja uma boa esposa, sim?

FILHA Sim...

PAI Seja feliz...

FILHA ... *(assente profundamente com a cabeça)*

PAI Tem de ser, viu? ...uma boa esposa.

FILHA Sim.

Ao assisti-la, por que aceitamos a cena tão docilmente, tomados de uma alegria extrema e inesperada, e nos esquecemos completamente de todas as ironias que Ozu vinha experimentando até então?

A resposta é que descobrimos ainda mais, ali, os verdadeiros pai e filha, libertados do engodo sexual do incesto familiar e da sua extraordinária pressão, interpretações suscitadas casualmente pelas duplicidades naturais do cinema, como o fato de um ator e uma atriz, dois completos estranhos, interpretarem os papéis de um pai e sua filha.

Entretanto, essa também deve ter sido uma transgressão à teoria de ator do próprio Ozu. A própria ambigüidade advinda da estreita convivência entre personagens fictícios e atores de carne e osso encontra-se na esfera da expressão típica de Ozu. Para ele, a interpretação realista dos papéis atribuídos não passava de um engodo do cinema. De fato, o pai vestido de fraque e a filha vestida de noiva comportam-se naturalmente como pai e filha, exatamente conforme a seus papéis, mas tal naturalidade nos parece algo totalmente novo, por causa da experiência noturna naquela hospedaria de Kyoto, e, então, despertamos, refrescados, de um longo e fascinante sonho.

Ainda assim, é esse gênero de cena de bodas que torna característico o radicalismo dos jogos cinematográficos de Ozu, que encenava aí, ao mesmo tempo, uma sátira sagrada. Negando sua própria teoria de atores, e identificando personagens interpretados a atores reais, Ozu sempre preparava cenários nos quais um pai e sua filha pudessem interpretar de modo verossímil seus papéis. Fosse o banquete de casamento de uma filha ou uma cerimônia fúnebre.

Mesmo para nós, caso existam situações que nos permitam atuar momentaneamente, essas seriam as cerimônias de casamentos e os funerais. Exige-se, nesses momentos, que o pai atue sem pestanejar

como pai da noiva, e que a filha expresse a tristeza da separação com lágrimas, e que todos aceitem tranqüilamente essas atuações, sem acusarem de nenhum modo tratar-se de uma "interpretação".

Portanto, nessas cenas de cerimônia, certamente não havia necessidade de os atores interpretarem. Os próprios espectadores sabem muito bem que a separação e a morte são dramas inevitáveis para o homem, e, antes mesmo da interpretação dos atores, já compreendem seu significado e são facilmente envolvidos. A preferência de Ozu por cenas cerimoniais deve-se a seu amor pelo paradoxo segundo o qual os atores, sem margem para interpretar, identificam-se perfeitamente com os papéis que lhes foram atribuídos.

Após saírem pai e filha, raios deslumbrantes de sol continuam incidindo no quarto vazio, e, como que abandonada, a cadeira onde até há pouco a filha vestida de noiva encontrava-se é focalizada – mas será que ela nos vê com seu olhar de objeto?

Abandonada em frente ao espelho vazio, que não mais refletirá a filha vestida de noiva, a cadeira nos observa. Mas nós também a observamos. Quando se entrecruzam, aquele olhar objetal e os nossos olhares se amalgamam de maneira indissolúvel e os muitos significados da cadeira brotam de diversas formas, multiplicando-se ao infinito.

Por si só, a cadeira indicava a ausência da filha e a separação. E transmitia, ainda, a solidão do pai que seria abandonado. Ao casar a filha, não tendo ele mesmo a intenção de casar-se novamente, já não é necessário prosseguir em sua atuação fingida. Cercada dos raios solares, a cadeira converte em pó e sonho não só todos os extraordinários dramas de amor e ódio latentes entre pai e filha, mas

também a fantasia abominável da hospedaria de Kyoto, e, silenciosamente, narra que tudo não passava de acontecimentos banais. A cadeira não acusa de absurda nossa imaginação estimulada pela ironia de Ozu, mas principalmente nos transmite, em profundo silêncio, o prazer de se assistir a um filme.

E mais: postada solitariamente em frente ao espelho vazio, a cadeira representa, ainda, a fascinação de uma ausência evidente e a eloqüência das omissões. Ozu não descreve as cenas de casamento que viriam na seqüência. A cerimônia é completamente omitida como clímax, e, igualmente, a figura do noivo: o homem com quem a filha se casara não foi projetada na tela nem uma única vez.

Ozu provavelmente não tinha interesse pelo destino dos noivos, nem por seu futuro irrealizado. Esse seria o início de uma nova história e ninguém poderia prever seu fim. Em vez disso, não teria Ozu tentado supostamente expressar um passado dessincrônico, que, com certeza, seria lembrado pela cadeira que apontava a ausência da filha? Nesse momento, a cadeira torna-se filha, e torna-se, ainda, o próprio pai. Não que o objeto assuma papéis ficcionais de cinema, mas representa, sim, o pai e a filha que todos temos dentro de nós, restando-nos dizer que as imagens que todos nós acalentamos vivem na cadeira e lá se abrigam.

Dessa forma, resultado do jogo que o próprio diretor estabelece com os engodos do cinema, o filme *Pai e filha* vai se transformando num drama do olhar. As imagens de uma escadaria e de um corredor onde olhares de objetos respiram silenciosamente. A imagem de um vaso para onde nós compulsivamente dirigimos nosso olhar esvaziado. A cadeira do dia do casamento, onde nosso olhar e o

olhar do objeto se entrecruzam por obra de um feliz acaso. Ou, então, a visão sem foco do pai, embora o objeto estivesse bem perto dele. E, ainda, os olhos da filha que, por se fixarem num ponto distante demais, impregnam-se de infinitos sentidos. Acrescentem-se, por fim, nossos olhares de espectadores, que, juntos, vão tecendo o filme *Pai e filha* como uma tapeçaria tramada de olhares.

Quanto tudo isso se assemelha à própria condição humana!, pois, mais que uma narrativa com enredo previamente estabelecido, só podemos contemplar, com olhares extremamente mutáveis, nossas vidas a transformar-se a cada instante!

Pai e filha (Banshun)

A filha que se casa (Setsuko Hara) prostra-se formalmente perante o pai (Chishû Ryû) e o cumprimenta, despedindo-se:

FILHA Obrigada... por tudo... por tanto tempo... / PAI Sim... seja feliz... Seja uma boa esposa, sim? / FILHA Sim... / PAI Seja feliz... / FILHA ...*(assente profundamente com a cabeça)* / PAI Tem de ser, viu?... uma boa esposa. / FILHA Sim.

Nesse momento, permite-se aos atores que interpretem de maneira exuberante. Mesmo para nós, se existem em nossas vidas situações em que nos é permitido interpretar momentaneamente, estas seriam os casamentos e os funerais.

V · O CINEMA QUE REVELA: CONSIDERAÇÕES SOBRE *Era uma vez em Tóquio*

Finalmente parece que encontrei um meio de falar sobre *Era uma vez em Tóquio*. Todos concordam que o filme, lançado em 1953, por ocasião dos 50 anos do diretor, é o melhor de sua filmografia. Procurei uma maneira específica, ou um método, que me possibilitasse penetrar *Era uma vez em Tóquio*, e, afinal, mesmo que consiga apenas dizer que esse é um filme "típico de Ozu", é necessário tentar reavaliar seu extraordinário universo cinematográfico. Na verdade, o processo até agora desenvolvido, de relembrar as obras de Ozu de vários pontos de vista, não passou de um método de tentativa e erro, de uma preparação íntima para finalmente poder abordá-las.

Ainda assim, falar efetivamente sobre *Era uma vez em Tóquio* é, para mim, muito prazeroso, pois trazer à memória suas imagens ofuscantes e translúcidas, sem quaisquer sombras, provoca-me um sentimento de indescritível transcendência.

Ao procurar expressar novamente meu sentimento ante essa obra, sou tomado por uma ansiedade e uma insegurança, traduzidas em uma certa afasia. Ao mesmo tempo em que vim acalentando o desejo de exaurir todos os aspectos do cinema de Ozu partindo do conjunto de sua obra, descendo aos mínimos detalhes incluídos de modo aparentemente casual em seus filmes, tomei o cuidado de assim não fazê-lo, para respeitar o profundo silêncio de suas imagens. Tudo que pude fazer em relação a *Era uma vez em Tóquio* foi enfatizar a angústia causada por sua ambigüidade ou, em outras palavras, por sua linguagem ambivalente.

Contextualmente, esse filme não difere muito nem dos anterio-

res nem dos posteriores. Assim, apenas posso expressar-me tautologicamente, dizendo ser esse um filme típico de Ozu: o enredo que sustenta o universo de *Era uma vez em Tóquio* – o que se pode chamar de sua estrutura – exibe uma medida exata e apropriada. Ressalte-se, ainda, que o filme foi escrito de modo exuberante.

A história do filme reitera, inconfundivelmente, o drama familiar típico de Ozu, apresentando as personagens de um casal de velhos que deixa sua cidade natal, no caso Onomichi, e parte para Tóquio, onde vivem seus filhos. Deslocar a posição do espaço familiar aos personagens deve ter sido o modo de avaliar seu processo de adaptação a uma terra estranha. Para Ozu, a viagem do casal servia de pretexto para contrariar e abalar as bases de seu próprio padrão de drama familiar, que apontava a normalidade de uma família em sua própria inconsciência de se constituir família.

O desenvolvimento do filme atende, ainda, a um modelo que conecta numerosos episódios, encadeados de modo exaustivo e sem destaques. Mais do que fazê-los convergir dramaticamente para o tema central, percebe-se antes um extremo cuidado para não ultrapassar a esfera da repetição e reprodução de nosso cotidiano. Em vários dos episódios, a imagem-objeto fixa seu olhar no casal de velhos em viagem. Não que esse casal contemple a paisagem de Tóquio como uma terra estrangeira: é a própria paisagem de Tóquio que, ao contrário, o vê.

Como outro recurso óbvio, a câmera se instala sempre em uma posição baixa, e assim os olhares projetados na tela parecem flutuar infinitamente no espaço vazio, o que representa, por si só, um deslocamento em relação aos próprios corpos dos atores. Mesmo suas falas, ainda que se tornem mais raras, parecem não conter qualquer ruptura no ritmo de sua repetição.

Nas obras de Ozu, os cenários de cerimoniais são preparados de modo especial e não dispensam seus aparatos. Quando o casal de velhos volta de Tóquio à terra natal, a esposa falece repentinamente. Embora não exibisse nesse caso a efusividade de um casamento, a cena do funeral é uma situação na qual a família se comporta com total consciência de constituir um grupo familiar, sendo essa, também, uma oportunidade em que os atores podem atuar com maior liberdade. E, justamente como no início e no final do filme, ao mesmo tempo em que a paisagem calma do mar interior é vista de maneira imutável, ela lastima, sussurrante, o caráter irreversível do tempo.

Assim, em *Era uma vez em Tóquio*, como em outras obras de Ozu – e deve-se dizer que não há outra mais típica –, é certo que se oculta algo que nos impele ao silêncio e arrefece, por alguma razão, nosso desejo de decifrar uma profusão de sinais. Nesse sentido, os filmes *Pai e filha* e *Era uma vez em Tóquio* encontram-se entre as obras mais representativas de Ozu, podendo-se mesmo dizer que têm entre si, originalmente, uma relação contrapontística. Como dito anteriormente, *Pai e filha* é o baú do tesouro das muitas regras que fundamentam a obra do diretor. Além disso, suas ironias cortantes para com os engodos do cinema induzem em nós o desejo de decifrá-los. Entretanto, embora repita nele os mesmos padrões estruturais de *Era uma vez em Tóquio*, Ozu não tenta indicá-los de modo incisivo. Faz antes pensar que, enquanto os controla, deseja, na verdade, ocultá-los.

Se nos expressamos de forma metafórica, podemos afirmar que *Pai e filha* erige uma teoria cinematográfica problematizadora da es-

sência do cinema, que, ao mesmo tempo em que a critica, desarmando habilmente suas armadilhas, afirma-se, ainda, como escrita sagrada, como uma hierofania informada por seus dogmas. Ao contrapor esse método, aplicado em *Pai e Filha*, a *Era uma vez em Tóquio*, Ozu não teve outra saída senão enfrentar os estigmas do cinema e explicitá-los, de modo sereno e silencioso, tornando-os inscrições de uma verdadeira iluminação cinematográfica.

Desnecessário dizer que, por inscrição – ou registro – de uma Iluminação entende-se uma manifestação de conteúdos extralingüísticos, revelados pelos deuses, como o Livro impossível de decifrar. Se fosse possível tal decifração, seu intérprete compartilharia da mesma natureza dos deuses e ameaçaria a existência deles para, no fim, tomar de assalto seus tronos de santidade. Assim sendo, os deuses puniram severamente as veleidades humanas de decifrar os registros da Iluminação, e, como na passagem da orgulhosa Torre de Babel, proibiram e extinguiram a língua universal, pela qual todos os homens poderiam falar sobre a experiência do inefável.

Ainda que um autor conseguisse registrar a Iluminação e a tivesse recebido verdadeiramente da divindade, como uma Revelação, isso não significaria que ele a tivesse necessariamente compreendido. Ao contrário, justamente por não compreendê-la e abdicar de traduzi-la em uma língua universal é que logra manifestá-la. Assim, tais registros de Iluminação tornam-se, também, livros infinitamente incompletos, embora passíveis de transmissão, em sua qualidade de revelações dos mistérios divinos.

Provavelmente nossa sensação aflitiva de afasia em relação a *Era uma vez em Tóquio* deve-se à insegurança provocada pelo enredo semelhante a um registro de Iluminação dessa obra. Tentar decodificá-lo seria justamente uma tentativa de descobrir a língua universal que permitiria a sua transmissão. Porém, suponhamos que o próprio Ozu concluíra que não se pode decifrar levianamente o filme: sua compreensão somente seria possível por meio de um profundo silêncio. Assim, ao falar dessa obra, incorreríamos em um *nonsense* desesperador.

Entretanto, não se deve dizer que *Era uma vez em Tóquio* seja, definitivamente, uma obra de difícil compreensão. Na verdade, é um filme de fácil e clara compreensão do começo ao fim, podendo-se imaginar que as imagens que se sucedem nos convidam e nos instigam a designar-lhes inúmeros significados. Mesmo sendo uma obra repleta de revelações, autênticos registros de Iluminação, é certo que Ozu preparou várias chaves para a sua interpretação.

Relembremos, mais uma vez, o prólogo de *Era uma vez em Tóquio* e o diálogo banal sobre o travesseiro inflável do casal de velhos que se prepara para ir a Tóquio. Deve-se dizer que o filme, mesmo tendo um enredo similar aos registros de Iluminação, não tenta esconder algo, como fazem os mistérios divinos.

Ao contrário, é por descobrirmos aí demasiadas chaves de interpretação que a obra nos fascina tanto. O casal guarda na maleta o travesseiro inflável que levaria na viagem, mas esquece-se do fato e o procura.

MULHER O travesseiro inflável não está aqui, viu?

MARIDO Como é que pode não estar? Procure melhor.

Enquanto diz isso, o marido percebe que o travesseiro inflável já se encontrava guardado:

MARIDO Ah, achei, achei.
MULHER Achou?
MARIDO É, achei.

Enquanto troca essas falas desconexas, que nem sequer constituiriam um diálogo, o casal continua nos preparativos de viagem. Entretanto, Ozu também indica, por essa cena, nossa óbvia desatenção e o descuido do ser humano, que não consegue enxergar o objeto procurado, embora ele esteja embaixo do próprio nariz. Os velhos continuam os preparativos de forma terna, arrancando-nos sorrisos ao testemunharmos seu cotidiano seguro e sereno. Porém, nas entrelinhas encontra-se a crítica severa a nossa presunção.

Acreditar que são os homens que sempre olham para os objetos como, por exemplo, um travesseiro inflável, e que os objetos não passam de existências a serem contempladas não passa de engano e presunção de nossa parte. Troquemos de lugar e olhemos do ponto de vista dos objetos: o travesseiro inflável está dentro da maleta, independentemente da desatenção e inadvertência dos anciãos. Eram eles que não o percebiam, pois o objeto os olhava sem parar. Dessa forma, a inadvertência e a ambigüidade acompanham todas as ações que contemplamos, e não podemos dizer propriamente que nós, seres humanos, estejamos vendo quando, na verdade, deixamos de ver; ou quando vemos, mas enxergamos algo diverso; ou, ainda, quando vemos e não identificamos o signo que se apresenta.[15]

São as coisas, pelo contrário, que nos olham corretamente, fixando em nós seus olhos de objeto, de modo contínuo. O diálogo banal do travesseiro inflável como episódio de um casal de velhinhos sorridentes era, nas entrelinhas, uma revelação da ambigüidade do ver e da inadvertência humana. Entretanto, podemos ao mesmo tempo ler, nesse episódio, uma mensagem de suprema transcendência, semelhante ao sinal da Iluminação outorgado pela Providência. Ela diz que nós, homens, não estamos absolutamente sozinhos, na medida em que vivemos envolvidos num mundo repleto de olhares de objetos e somos por eles amparados.

Também uma cidade, qual uma ausência impossível de ser narrada, como a representada por Ozu em *Era uma vez em Tóquio*, transmite-nos, por si, outra revelação. A Tóquio projetada na tela pelo diretor é como um varal de roupas postas a secar e batidas pelo vento, ou como a chaminé gigantesca de uma usina de lixo: mais que uma paisagem contemplada pelo casal de velhos que fora à capital, deveríamos dizer que se trata de uma imagem não identificada, tomada de um ponto de vista anônimo.

É claro que eles não estão vendo Tóquio, mas é a Tóquio-objeto que os contempla. Esse processo de tornar anônima a paisagem talvez tenha sido algo natural para Ozu. Entretanto, deve também ter-lhe sido impossível representar a cidade como uma realidade. Qualquer um se perderia ao ser obrigado a atribuir o nome "Tóquio" a diferentes áreas da gigantesca metrópole, pois, se havia a cidade baixa, também havia a cidade alta; se havia áreas industriais, também havia avenidas prósperas, como a de Ginza.

Como resultado dessa impossibilidade de identificação, o casal de

velhos resolve conhecer os locais famosos de Tóquio e toma um ônibus turístico, tendo como cicerone a esposa do segundo filho perecido na guerra. Tudo que Ozu fez nessa seqüência foi nomear Tóquio como uma paisagem semelhante a um cartão postal, observado de uma janela de ônibus. E, afinal, Tóquio se espraiava de modo ilimitado à frente do casal, como uma cidade de ausências, impossível de ser narrada. Contemplando a vista panorâmica de Tóquio do alto do edifício de uma loja de departamentos, com a esposa do filho falecido, os velhos perguntam sobre a localização das casas de seus filhos. A nora só consegue apontar ambiguamente, respondendo: "...bem, deve ser por aqui...", ou "...deve ser por essa vizinhança...".

Assim, embora Tóquio ali estivesse, era como uma geografia de ausências, impossíveis de serem narradas: mais do que dizer que o casal contemplava a cidade, deve-se dizer que era Tóquio como geografia de ausências que olhava os dois velhinhos. A revelação que Ozu tentou nos transmitir não estaria naquele espaço de ausências impossível de ser narrado e que contemplava o casal de velhos com seu olhar de sempre, e que no fundo fixava também em nós, espectadores, o seu olhar? Assim se dera também com o travesseiro inflável, que fazia emanar seu olhar de objeto, ignorando a tolice e a inadvertência humanas.

Compreendemos essa mensagem oculta de modo ainda mais fulgurante ao evocarmos o episódio da fotografia do segundo filho morto na guerra. Após a visita turística pela cidade de Tóquio, o casal é convidado ao apartamento onde a nora vive sozinha, dela recebendo tratamento muito terno. Enquanto observam a foto do filho que adorna uma estante, o casal pergunta à nora:

MARIDO Ah, esta foto de Shôji, onde será que foi tirada?

NORA Em Kamakura. Foi um amigo quem tirou...

MARIDO Ah, é?

MULHER Quando foi?

NORA Um ano antes de ele ir para a guerra.

MULHER Ah, é? (*para o marido*) Tinha um rosto tão radiante...

MARIDO Huumm... Aqui também ele está com a cabeça torta, não?

MULHER Era um hábito dele, não?...

MARIDO Hum...

Entretanto, a foto colocada sobre a estante naquele momento não é vista claramente por nós, pois a tela não a projeta em grandes dimensões. Nem sequer conseguimos nos assegurar da fisionomia do segundo filho, falecido na guerra. É indubitável que a situação estava impregnada de segundas intenções dramáticas, nela operando a ironia típica de Ozu. Na verdade, como consta do roteiro, depois que a esposa diz: "Era um hábito dele, não?...", e o marido murmura: "Hum...", encontrava-se a seguinte rubrica: "Sua foto". Fica claro, assim, que Ozu pensou em um *close-up* da foto do segundo filho, mas acabou por não realizá-lo, e, ao contrário, renegou-o.

Provavelmente apreensivo por causa da distância extrema que existia ali entre as palavras e as imagens, Ozu valeu-se de sua prudência característica. A imagem não vista do filho é expressa em palavras pela velha – "...um rosto tão radiante..." – e pelo marido – "Huum... Aqui também ele está com a cabeça torta, não?", despertando nossa simpatia. Entretanto, haveria, afinal, alguma pessoa capaz de descrever essa foto de um filho que corresponde plenamen-

te às reminiscências daquele casal de velhinhos, naquele exato dia? Mesmo se a tela mostrasse a foto de um ator que interpretasse de acordo com as palavras do casal de velhos, quando esta fosse projetada como o *close-up* de um retrato de um ator em carne-e-osso, este semearia em vão demasiadas imagens, que poderiam ser interpretadas com os mais variados significados, todos igualmente supérfluos. Seria uma traição às reminiscências do filho perecido na guerra e lamentado naquele momento pelos velhos.

Em um de seus filmes anteriores, *Pai e filha*, o diretor também havia experimentado o recurso dramático de mostrar que aquilo que é invisível aos olhos se revela na ausência: Ozu não exibe nenhuma vez o pretendente que vai desposar a moça que já passara da época ideal para se casar. O diretor não se vale das imagens da mesma maneira que fazem uma pintura ou uma fotografia, às quais somente resta reproduzir a realidade de modo mais direto que as palavras. Ozu reconhecia a posição superior da transmissão lingüística, pois as palavras são expressões que se abrem ao infinito. Não se pode deixar de dizer, assim, que o diretor não acalentasse uma desconfiança em relação à expressão cinematográfica, o que significa que ele parece declarar os limites do cinema.

As palavras certamente evocam uma força imaginativa que se abre de modo infinito. Não se restringem a um único significado e dependem sempre do arbítrio de nossa interpretação. Entretanto, no momento em que apresentamos uma imagem cinematográfica, seu significado é imediatamente transmitido de modo claro, e, por ser sua natureza extremamente determinada, nossa imaginação é paralisada e pode até ser aniquilada. Justamente por Ozu estar bem

ciente disso é que não tentou mostrar, afinal, a fotografia do rapaz morto na guerra. Não deveríamos, assim, interpretar sob uma nova ótica a grande revelação oculta nesse episódio?

A fotografia do rapaz certamente ali está como é vista pelo casal de velhos que sobre ela discorre, sendo omitida apenas para o espectador: se alguém nos proíbe de ver uma imagem, nosso desejo de contemplar tal objeto não visível acaba por despertar em nós uma força imaginativa incomum, que a faz aflorar em nossa mente de modo mais vívido do que as palavras aplicadas a ela.

Acreditar que todas as imagens cinematográficas devem ser vistas não passa de uma preconcepção tola. As imagens que podem, ou não, ser vistas por nossos olhos encontram-se na mesma relação de um corpo com frente e verso, cuja diferença é ínfima: as coisas se estendem no vazio [*ma*] de um intervalo de não-visibilidade que supõe a não-existência das imagens, que ficam, assim, a flutuar continuamente a nossa volta, e adquirem vida. Nesse sentido, o que se vê e o que não se vê assume para nós peso idêntico. É um privilégio permitido ao cinema escolher entre um deles e tramá-lo em reflexos sobre a tela escura: essa é também a razão pela qual nos fascina que as imagens possam ser e não ser, estar e não estar a nossa frente.

Deve-se dizer que aquilo que primeiramente subjaz nas imagens de *Era uma vez em Tóquio* é uma revelação dessa ausência. Do mesmo modo que o travesseiro fixa no velho seu olhar de objeto, também a foto do filho falecido nos contempla com o olhar de uma existência ausente, invisível aos olhos.

Os velhos tinham ido à capital para um reencontro familiar, mas não conseguiram restabelecer intimidade com os filhos. Quando

percebem tal impossibilidade, sentem-se perdidos na metrópole desconhecida: essa cena trata, propriamente, do olhar da ausência que ali se oculta. Mais tarde, os dois param, exaustos, numa passarela das proximidades da estação Ueno e, enquanto observam a paisagem de Tóquio que se estende em todas as direções, o marido diz: "Tóquio é enorme, né, velha?", e sua esposa lamenta: "É mesmo, né? Se a gente não toma cuidado, acaba se perdendo, e aí, por mais que procure, é capaz de nunca mais se achar!".

Entretanto, como para contradizer suas palavras, o que nossos olhos vêem é apenas a figura dos dois velhos em pé, na base de um céu de brilho cegante, enquanto a paisagem da cidade não nos é mostrada. Mesmo ali, o espaço de Tóquio não visível aos olhos fixa nos anciãos o olhar dessa ausência, e também nos olha.

Assim, vagar por uma Tóquio de invisibilidades assemelha-se bastante, de certa forma, à nossa própria vida, que, ao mesmo tempo que a temos diante dos olhos, transmuta-se em ausência. Em síntese: embora o tempo no qual vivemos, a que chamamos "presente", esteja certamente diante de nossos olhos, não é absolutamente passível de ser apreendido. Resta-nos somente falar dele como ausência, como um pretérito que não passa de um tempo de dessincronias, ou como um futuro que é, na verdade, narrativa irrealizada.

Enquanto experimentam a plenitude de suas existências, os velhinhos, ao se aperceberem do fim próximo, são obrigados a re-ver sua vida no contexto daquela metrópole cruel. A narrativa em forma de registro de Iluminação que se oculta em *Era uma vez em Tóquio* consiste nessa re-visão.

Era uma vez em Tóquio repete de forma notável os padrões de drama familiar com os quais Ozu vinha lidando continuamente, mas não é impróprio pensar que o filme narra por meio de uma imagem religiosa que revela ocultando, ou de um registro de Iluminação.

Ozu provavelmente foi uma pessoa sem laços estreitos com religiões. É difícil pensar que uma pessoa irônica e satírica, que conseguia brincar com o cinema de modo tão radical, aderisse formalmente a alguma religião. Mesmo que se diga que *Era uma vez em Tóquio* é uma obra incomum, impregnada de mistérios, é também um drama da multiplicidade dos olhares, e também se impregna de olhares de existências ausentes, além de olhares objetais, que ainda se encontravam no terreno das ironias típicas de Ozu. Falar sobre eles como presença do mistério religioso seria uma concepção pouco sutil, um excesso de idealismo que o próprio Ozu detestaria.

O diretor, porém, considerava que a representação não passava de repetição. Mesmo que consigamos definir sua obra, ainda que aproximadamente, como um constante deslocamento provocado por um excesso de repetições, Ozu duvidava profundamente daquilo que suas obras transmitiam e, na medida do possível, tentou evitar significações. Não quero afirmar com isso que existe nelas algo a ser ocultado. Pelo contrário, aquilo de que não se pode falar a não ser ocultando é o que caracteriza a ilimitada ambigüidade e incerteza de nossas representações. Mesmo quanto às declarações sobre seus filmes, Ozu repetia-as como frases feitas, uma vez que, para ele, era impossível esgotar dessa maneira o seu sentido. Assim,

talvez seja necessário interpretar uma vez mais as intenções do diretor que, afinal, tinha mesmo todas as razões para escondê-las.

> Se sou fabricante de *tofu*, tudo que posso fazer é *tofu* – é o que estou sempre dizendo. (...) Mas, mesmo que tudo pareça igual para as pessoas, eu descubro coisas novas, uma a uma, e, com interesse novo, dedico-me à obra. Sou exatamente como um artista que continua a executar várias pinturas das mesmas rosas.

Essa declaração é uma citação literal do capítulo em que tratei de sua biografia cheia de lacunas. Falando de suas obras sempre por meio da comparação com um fabricante de *tofu*, ou do exemplo concreto de um pintor, o diretor aparentemente não dizia nada de substancioso: era uma ironia típica sua fingir que procurava se expressar, para, afinal, guardar silêncio. Entretanto, é certo que podemos apreender, nessa comparação lúdica, uma metáfora.

É claro que Ozu coloca-se no lugar de um fabricante de *tofu* porque sabia muito bem que, mesmo quando se faz o mesmo produto todos os dias, não se consegue fazê-lo duas vezes igual, pois sempre um pequeno detalhe resulta num sabor ligeiramente diferente. Mesmo um pintor que repete as mesmas rosas continua a pintá-las sem se desesperar, justamente por saber ser impossível pintá-las de modo exatamente igual em termos de cores, linhas e volume. Ozu percebeu que a expressão baseada em repetição e deslocamento combinava notavelmente com seu próprio cinema, e assim continuou repetindo frases feitas. Mas, afinal, será que tais comparações eram apropriadas?

Mesmo que o *tofu* do produtor ou as rosas do pintor não coincidam completamente com o que eles imaginavam, as obras finalizadas atingem um resultado pelo menos próximo. O cinema fragmenta em imagens uma realidade caótica e, decupando esses fragmentos, atribui-lhes significados, mas ainda assim configura-se como uma representação extremamente inexata e ambígua, que não nos permite descobrir nele aquilo que ali se expressa, diferentemente do que ocorre com as rosas e o tofu.

Obviamente, no cinema não existem, *a priori*, coisas a serem expressas, como nos exemplos das rosas pintadas ou do *tofu*. Mesmo que o cinema não ultrapasse a condição de reiteração de uma linguagem, como o diretor alcançaria uma expressão cinematográfica satisfatória repetindo um modelo, como se ele fosse uma rosa ou um *tofu*?

Quando Ozu começou a fazer cinema, ainda no tempo do cinema mudo, procurou imitar e repetir sistematicamente o cinema americano. Porém, terá ele conseguido repetir, mais tarde, as obras que chamamos tautologicamente de típicas suas? Mesmo que tivesse repetido e imitado à risca seus próprios enredos interligados que negavam o cinema-narrativa, ou os olhares flutuantes de atores, ou o uso da câmera baixa, teria o diretor conseguido fazer filmes que exibissem a certeza das coisas de formas concretas, como o *tofu*, ou as rosas pintadas?

Não devemos nos perder em comparações lúdicas. Não é absolutamente possível que o cinema seja como o *tofu* produzido ou as rosas pintadas. Sabendo muito bem disso, para ocultar aquilo que não podia dizer, Ozu colocou-se no lugar de um fabricante de *tofu*.

Parece haver uma metáfora importante a desvendar nessa declaração, ainda que inexista em seu enunciado algo a ser representado, como o *tofu* ou as rosas. É exatamente pela ausência de um objeto inicial a ser representado que tentamos encontrá-lo, simulando a repetição de algo conhecido. Como tal situação assemelha-se, de algum modo, à condição do ser humano de nascer e morrer! Mesmo sem que nos tenham ensinado previamente, repetimos sempre, como se tudo soubéssemos: é por isso que é possível ao homem nascer, assim como lhe é possível morrer sem perguntas.

Era uma vez em Tóquio é uma revelação não porque o filme está envolto em enigmas e mistérios. Na medida em que o cinema é uma existência que oculta a si mesma, não nos é fácil percebê-lo, restando-nos apenas compreendê-lo como revelação súbita e imprevista.

As obras de Ozu não possuíam uma natureza que pudesse tornar-se alvo de crença. Provavelmente também o próprio diretor não entendia como os espectadores receberiam narrativas ocultadas, e decerto as formalizou como se orasse sinceramente. Os espectadores, por sua vez, são conduzidos pelo fio tênue e brilhante da revelação que o filme oculta e ostenta, e descobrimos, aí, o nosso próprio filme: que ambos não sejam necessariamente o mesmo é um sinal ilimitado da amplitude de significados. É justamente nessa ocasião que se experimenta a intensa graça de assistir a um filme.

Mesmo assim, *Era uma vez em Tóquio*, como o anterior *Pai e filha*, é um tapete trançado por vários olhares, e um registro de iluminação sem palavras, narrado principalmente por olhares. É uma trama no qual miríades de revelações entrelaçam-se de modo extraordinário

e tornam-se visíveis em sua brilhante transparência. Como sugere o episódio do travesseiro inflável, um olhar objetal nos fixa continuamente sem que seja percebido. Ou seria, talvez, um olhar de ausência, pressagiado justamente por não ter sido exibido de modo evidente, como a foto do filho morto na guerra. Ou, ainda, um olhar qual uma invisibilidade, na paisagem de Tóquio, que, embora ali esteja, constitui-se em um espaço impossível de ser visto por não ter sido representado, e por isso nos olha.

Além desses olhares assim ocultados, embora incontestáveis, não se deve esquecer que olhares de homens vivos espreitam em grande quantidade, em todos os lugares. Por exemplo, os olhares de filho e filha que recepcionam os pais que viajam a Tóquio e os olhares infinitamente impregnados de caos que os personagens de cinema dirigem aos velhos.

Era uma vez em Tóquio não passa de uma reiteração do drama familiar típico de Ozu, mas o que torna sublime essa obra extraordinária é seu alicerce em um número ilimitado de olhares caóticos. É uma narrativa contada de modo casual, na qual um casal de velhos de uma tranqüila cidade à beira-mar vai à capital para reencontrar os filhos. Entretanto, eles não usufruem essa alegria e passam o tempo sozinhos na metrópole – essa é a história subjacente a *Era uma vez em Tóquio*. Ao mesmo tempo, oculta-se em suas profundezas a narrativa cruel de dois velhos levados a viver e repetir uma existência de extremo caos.

É óbvio que os filhos recebem os pais e os convidam às suas casas. Entretanto, o filme não é, como se esperava, direcionado a algum tipo de drama familiar, e sim à irrupção de um drama familiar trans-

formado em um objeto exterior. Mesmo ao recepcionar os pais, o filho mais velho, que é médico, só é capaz de atitudes frias, por causa das visitas de emergência que deve fazer. Também a filha mais velha, que administra um salão de beleza, acaba por tratá-los com negligência, com a justificativa de suas muitas atribuições diárias.

Ainda na casa do filho médico, os olhos dos netinhos fixados no casal de velhos são frios e cruéis, e chegam a ser impiedosos. Não se restringe a essa obra, entretanto, a representação de crianças como existências arrogantes, geralmente com mais trejeitos de adultos que os próprios. Isso porque na inocência das crianças há uma crueldade muito mais pura do que na dos adultos: seus olhares, de uma crueldade sem limites, ignoram qualquer ato de piedade. Foi isso que Ozu leu no semblante das crianças. Certamente, pensar que crianças devam ser seres graciosos e puros não passa de uma conveniência própria dos adultos, pois, na verdade, elas são abusadas e prepotentes. Os netos do filme nem sequer tentam familiarizar-se com os avós; ao contrário, apenas fixam neles seu olhar de estranhos.

Apenas a esposa do segundo filho morto na guerra recepciona os velhos com delicadeza e os acompanha na visita de ônibus a Tóquio, como se o diretor quisesse resgatar o colapso desse drama familiar e o estranhamento que o perpassa. Entretanto, do ponto de vista do casal de velhos, não há, decerto, como acusar os próprios filhos de ingratos. Por serem justamente seus filhos é que podem tratá-los com pouco apreço. Não há como deixarmos de ver que os laços entre pais e filhos se manifestam apenas de modo inconsciente, uma vez que todos acreditam cegamente na impossibilidade de sua

destruição, não importa em que circunstância. Porém, essa inconsciência não é permitida à esposa do filho morto: ela deve portar-se de modo gentil para com os velhos porque, nem é preciso dizer, eles são pais de outra pessoa e, portanto, não passam de estranhos.

Deveria referir que aqui também são severamente obedecidas as regras do jogo estabelecidas pelo próprio Ozu para seu drama familiar. Se aceitarmos a lógica da ironia que diz que não ter consciência de pertencer a uma família é o estado mais natural de seus membros, a filha e o filho que podem tratar os pais com negligência são a verdadeira família. O mesmo não se pode dizer da nora, que não é membro da família: ela é uma estranha porque tem consciência da composição daquela família, e comporta-se de acordo com essa noção, não lhe restando outra opção.

As relações mais sistematizadas dos homens são as que conectam pais e filhos, certamente a base fundamental de nossa sociedade. Mesmo assim, se essas relações são ignoradas, e se nos sentimos verdadeiros pais e filhos somente em ocasiões desestabilizadas, não se pode deixar de dizer que aí se encontra a expressão do amor familiar, mesmo que isso pareça uma contradição.

Sabedor do caos dos homens e da estrutura caótica desse mundo, Ozu preparou para o casal de velhos que visita a capital com a expectativa de reencontrar os filhos inúmeras cenas completamente diferentes das de um drama familiar. Contrariando as expectativas, o diretor tornou tais cenas de tal maneira estranhas que elas nos parecem exiladas do conjunto da obra. Mesmo a nora que recebe o casal com gentileza, tentando atuar como membro da família, não constitui exceção para o olhar implacável do diretor.

Depois de acompanhar os velhos no ônibus turístico e fazer um giro por Tóquio, a nora os convida para seu modesto apartamento. O diretor faz-nos supor, assim, que se desenrolaria uma cena de família composta por nora e sogros. Entretanto, Ozu não quis realizá-la de modo fácil, acrescentando um acontecimento que ecoa como uma nota desafinada. A esposa do segundo filho morto vai ao apartamento de uma conhecida que morava no mesmo prédio para pedir saquê emprestado, pois o sogro gostava da bebida. E, tendo à sua frente a foto do marido morto na guerra, começa, enfim, a conversar tranqüilamente com os velhos. Percebendo, porém, não ter em casa nem as taças nem o recipiente de saquê, ela vai com toda a pressa pedi-los emprestados no aposento de sua conhecida: o diretor monta, assim, suas cenas de modo abrupto, como numa comédia-pastelão, indicando que este mundo não se realiza de acordo com um programa prévio, mas, ao contrário, está cheio de caos.

O casal de velhos relembra o filho morto na guerra e preocupa-se com a situação da nora, que ainda não decidira casar-se de novo: é uma cena previsível, mas a esperada narrativa é interrompida subitamente por um rapaz de entregas que chega com refeições prontas que alguém havia encomendado. É claro que, numa progressão que deveria desenrolar-se de maneira agradável, a inserção de uma cena como aquela, que não provocava absolutamente o melhor dos sentimentos de ordem material, deve-se a uma reação típica do pudor de Ozu, que detestava transmitir sentimentos de forma verbal e mostrar de forma explícita as atenções gentis entre o casal e a nora.

Se houvesse entre a nora e os sogros transmissão de sentimentos recíprocos por meio de palavras, essas soariam formais e decerto seriam apreendidas como mentiras. Indo em direção oposta, seria melhor não proporcionar ocasião para que eles se falassem diretamente. Ozu preferiu esconder as palavras, interrompendo o enredo esperado com a súbita aparição do entregador. Ocorre que, como resultado da utilização de tal recurso, passamos a assistir a duas narrativas simultâneas e num mesmo nível. Mesmo tratando de uma relação nominal, a primeira narrativa fala de ordem, ou seja, de uma família composta de nora e casal de velhos; a segunda é uma narrativa extremamente caótica, na qual acontecimentos cotidianos cheios de *nonsense* não permitem que a primeira seja facilmente narrada. E, se fixarmos nossos olhos na tela da primeira narrativa, a que deveria ter ordem, tudo que se pode dizer sobre a segunda narrativa, do caos extremo do cotidiano, é que esta, ao contrário, nos observa com olhos gélidos.

Com certeza, *Era uma vez em Tóquio* é uma obra preenchida por vários olhares, mas olhares ainda mais caóticos são percebidos a nos contemplar sem cessar em todos os lugares do filme. Eles nos aparecem como revelações ainda mais fulgurantes. A cena que contém esse registro de iluminação sagrada é a do casal de velhos que deixa Tóquio como se estivesse sendo perseguido e viaja até Atami, pernoitando na hospedaria de uma estação termal.

Embora os filhos tenham convidado os pais a Tóquio, impacientam-se em cuidar deles e, como para livrar-se, enviam-nos para Atami. Entretanto, a noite na hospedaria nos faz pensar que Ozu atingiu o auge de estranhamento de um drama familiar. Não conseguindo adormecer tranqüilamente por causa de hóspedes que se agitam até altas horas, só restava aos velhos suportar quietos.

Somente depois de terminada aquela noite de sofrimentos é que podemos perceber uma sacralidade inimaginável em nosso mundo: ela envolve o casal que caminha pela praia no dia seguinte, emoldurado pela luminosidade de um sol esplendoroso. Os velhos sentam-se no quebra-mar e seu diálogo gentil é por demais cotidiano e banal, mas, ao mesmo tempo, as palavras são construídas com ordem e beleza.

MULHER Tudo bem?

MARIDO Huumm.

MULHER Não conseguiu dormir bem ontem, não é?

MARIDO Hum. Mas você dormiu muito bem!

MULHER Não seja mentiroso. Eu não conseguia dormir...

MARIDO É mentira. Você estava roncando.

MULHER É mesmo?

MARIDO Ah, este lugar é para jovens.

MULHER É mesmo, não é?

Nem aquela paisagem sagrada, entretanto, dura muito tempo, desaparecendo como efêmera ilusão. Será que Ozu tentou atenuá-la por pudor de sua beleza excessiva, transformando-a, logo em seguida, em uma sátira inimaginável, e acrescentando-lhe um estranho tom de comédia-pastelão?

A câmera mostra o brilho esplendoroso refletido no movimento da maré e o casal de velhos que conversa de costas, mas surge inesperadamente, em seguida, o quarto de hospedaria no qual os velhos haviam dormido. Enquanto fazem a limpeza, duas mulheres

que trabalham na pousada falam sobre os clientes que ali haviam pernoitado:

EMPREGADA A Ei, o que você achou dos recém-casados de ontem? Que pouca classe eles têm, não?

EMPREGADA B Será que são mesmo recém-casados? Não devem ser. De manhã mesmo, o marido já tinha acordado há tempo e a mulher ficou fumando deitada no quarto, um tempão...

EMPREGADA A O homem permite isso, viu? Quando espichei o ouvido, ele dizia coisas assim: "Você já é toda minha, orelhas, olhos, boca, tudo seu é meu, meu!"

EMPREGADA B Sei lá de quem é... que coisa!

Se examinarmos o enredo do filme, notaremos que esse episódio não guarda nenhuma relação com o casal de velhos. Não há motivo algum para supor que os idosos tivessem ouvido diretamente o diálogo das faxineiras. Somos nós que tomamos conhecimento dessa inserção *nonsense*, obviamente escondida dos protagonistas do filme.

Nesse sentido, a avaliação do efeito provocado pela cena de comédia-pastelão, conectada de forma abrupta à trama, talvez tenha sido confiada a nós, que assistimos atentamente ao filme. Assim, exatamente como os dois velhos na noite anterior haviam suportado quietos e sem dormir o alvoroço dos hóspedes do quarto vizinho, dessa vez nós espectadores é que temos de suportar uma cena indescritível de vulgaridade e caos.

Porém, como se nada houvesse ocorrido, o filme retorna à orla marítima, que brilha de modo esplêndido e destaca a figura do ca-

sal de velhos que conversa de costas. Dessa vez, entretanto, a paisagem parece ainda mais sagrada e transcendente, pois ressoam nela fortes vestígios da comédia de extremo *nonsense* interpretada pelas mulheres. As palavras trocadas de modo casual pelos velhos são ainda mais gentis e ecoam de forma agradável.

MARIDO ...vamos voltando?

MULHER (*sorrindo*) Papai, já quer voltar?

MARIDO Não, é você. É você quem quer voltar. (*rindo*) – Já conhecemos Tóquio, já vimos Atami, vamos voltar?

MULHER É mesmo, não é? Voltamos?

MARIDO Hum. (*Ele se levanta. A esposa também se levanta, mas cambaleia, como se estivesse tonta.*)

MARIDO O que foi?

MULHER Não sei, senti uma tontura... não, já estou boa.

MARIDO Deve ser porque você dormiu mal... vamos.

O casal se põe a caminhar pelo quebra-mar, envolvido pelo brilho das águas. Os velhos a passear pela praia é uma imagem tão bela que nos faz ignorar o significado crucial da leve tontura sentida pela esposa pouco antes. A imagem, que revela por si só a ordem inabalável que existe na longa vida a dois do casal, é um espetáculo fascinante, semelhante a uma visão fantástica de luz, e nos faz esquecer o caos do nosso mundo.

Devemos, nesse momento, retroceder até aquele momento zero, quando Ozu viu pela primeira vez nossa realidade através de uma câmera, e compreender que já se encontrava muito enraizada, no

olhar de Ozu, a percepção do caos do mundo. Como vim relatando até aqui, sua lógica é sobreviver suportando e aceitando o caos de nosso mundo que o cinema torna visível, e sua paixão oculta é elaborar repetições "vazias" que buscam incessantemente a Ordem sem limites.

Era uma vez em Tóquio é uma obra na qual ordem e caos concorrem, misturando-se sem poderem ser decantados. Seus termos opostos digladiam-se sem parar. É certo que esse embate complexo, entretanto, foi expressado de modo leve, como se fosse natural. Ozu já tinha 50 anos quando o filme foi lançado. Talvez a idade se tenha feito notar, pois a diferença entre a ordem e o caos é minimizada, podendo-se dizer que as fronteiras são incertas, já que esses pólos vão se encontrando cada vez mais profundamente no humor. Ao chegar àquela idade, talvez o diretor tenha percebido que não poderia falar do nosso mundo a não ser por meio da relatividade das relações, como sugeriu no filme *Pai e filha*, quando o pai e seu amigo se divertiam com jogos de palavras segundo os quais as posições dos pontos cardeais não passariam de denominações relativas.

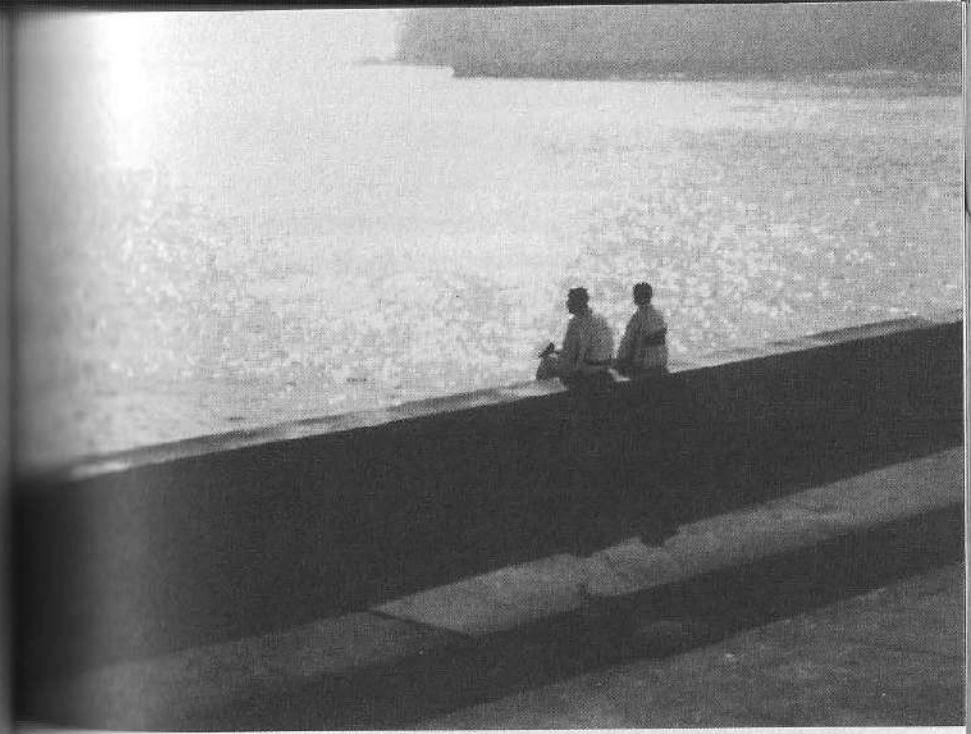
Para dar um exemplo: quando se chega a um ponto de vista, ou a uma opinião, logo surgem espontaneamente outros, e assim concluímos que nossa realidade é expressada sempre de modo relativo. Não se pode dizer que exista uma relação de exclusão entre a ordem e o caos, pois são expressões de indeterminação que exercem suas funções através de dependência mútua e auxílio recíproco. Ozu com certeza tinha imenso amor pela ambigüidade dessas expressões, o que torna uma simples cena de um casal de velhos conversando na praia de Atami um espetáculo sagrado, inimaginável

em nosso mundo. Se o diretor conseguiu alcançar a beleza mais elevada, foi porque o diálogo ambíguo e banal dos dois velhos na praia se transfigurou em uma ordem fascinante e imensurável. Tal graduação foi alcançada por causa da inserção, sem qualquer explicação, de uma cena de comédia-pastelão vulgar e caótica, interpretada pelas empregadas da hospedaria. Ozu sobrepôs, assim, a ordem e o caos, fazendo-os coexistirem tais como frente e verso de uma finíssima folha de papel.

Obviamente, é por não poder existir em nosso mundo que a ordem sagrada é bela. Quando se quer expressá-la, ela deve vir oculta, e assim fez Ozu: calando-se, não exibiu a foto do filho morto na guerra; calando-se, fez surgir um rapaz de entregas para não escancarar expressões de consolo mútuo entre o casal de velhos e a nora. Em seqüências como essas, os espectadores anseiam ardentemente pela conclusão da narrativa subentendida ou inconclusa, e cada qual põe sua imaginação a trabalhar. Não que o diretor ocultasse previamente a narrativa porque já a compreendesse. Pelo contrário: é justamente por não compreendê-la que teve de representá-la sob véus. Afinal, o que de fato não se pode esconder é que a condição humana nos obriga a fingir sempre para poder continuar a viver de modo "normal" neste mundo transbordante de caos.

O OLHAR SAGRADO DO ALÉM[16]

A narrativa de *Era uma vez em Tóquio* segue protegida por um olhar objetal ausente, invisível e caótico, porém, mais do que isso, pode-



Era uma vez em Tóquio (Tokyo monogatari)

Depois de passar uma noite numa hospedaria de estação termal, o casal de velhos (Chishu Ryu e Chieko Higashiyama) passeia tranqüilamente na praia, numa manhã envolta em brilho esplêndido. Essa imagem sacralizada é contraposta a uma cena profana na hospedaria onde dormiram, o que eleva a figura dos anciãos a um grau ainda mais alto. Quando deixam esse local, a esposa experimenta uma leve tontura, prenúncio de sua morte, mas a imagem é tão ilimitadamente bela que deixamos de notá-lo.

se dizer que um olhar sagrado alicerçado na Ordem fixa-se continuamente no filme e o envolve delicadamente. Esse não é um olhar proveniente de seu interior. Pelo contrário, resplandece como o sol que inunda irrestritamente o exterior.

Não que antes de *Era uma vez em Tóquio* Ozu não tivesse representado cenas sagradas construídas com Ordem. Em *Era uma vez um pai* encontramos o tema da Ordem que perpassa a relação de pai e filho, e as cenas de pescaria compartilhada na correnteza, por duas vezes no decorrer de alguns anos, são espetáculos absolutamente sagrados, emoldurados por resplandecentes raios de sol. Ainda que em *Pai e filha* o excessivo afeto entre os protagonistas sugerisse uma inesperada fantasia sexual, a Ordem que os rege não sofre qualquer abalo; pelo contrário, é intensificada. Assim também o espelho e a cadeira esquecidos solitários, no dia do casamento da filha, cintilam como objetos infinitamente sagrados.

Entretanto, a beleza extraordinária e cheia de Ordem encontrada em *Era uma vez em Tóquio* possui caráter nitidamente diverso. Transgredindo o princípio rígido de Ozu segundo o qual é caótico o mundo apreendido pela câmera do cinema, a cidade de Onomichi focalizada no início de *Era uma vez em Tóquio* é descrita de uma forma por demais bela e harmônica. A luz da manhã derrama-se sobre o Mar Interior, às vésperas do verão. Os raios de sol banham generosamente o píer flutuante do porto, a parede branca do velho armazém, o templo de onde se avista a longínqua montanha, os incontáveis telhados alinhados das moradias populares. Mesmo o trem, que parecia costurar a cidade praiana fazendo soar seu apito, distancia-se como uma negra silhueta na contraluz.

A cena transmite uma sensação de grande tranqüilidade, como se Onomichi fosse uma cidade já conhecida mesmo para as pessoas que nunca a tivessem visitado, uma vez que o brilho dos raios tudo banha com total imparcialidade. Diante desse magnífico fenômeno, de um radiante e resplandecente sol, esquecemo-nos de nossas minúsculas memórias individuais, e somos certamente atingidos por um sentimento de regozijo por todos os homens serem iguais. O longo ecoar do apito deixado pelo trem que se distancia faz-nos perceber aquela cidade desconhecida como se fosse nossa saudosa terra natal.

Ainda assim, como a representação da cidade de Onomichi foge totalmente das imagens típicas de Ozu! Ao filmar determinada cena, a representação característica do diretor buscava distanciar-se do ponto de vista dos personagens, o que resultava em uma imagem caótica, anônima e impessoal. Contrariando essa regra, a imagem que retrata Onomichi é observada de um ponto de vista totalmente uno, e, por ter sido apreendida com tanta coerência, chegamos a nos perguntar, apreensivos, se tamanha beleza seria permitida.

Sentimos, no entanto, que a cidade litorânea é um espaço sagrado construído com beleza e ordem apenas pelo fato de cristalinos raios do sol da manhã se espalharem de modo irrestrito e abundante. Não há dúvida de que, assim fascinados, somos inadvertidamente invadidos pelo sentimento da sacralidade da cidade de Onomichi, devido, justamente, a um gênero de representação reservado às divindades onipotentes: a contemplação panorâmica da totalidade da cidade, ou seja, o ângulo que transcende a limitada visão do ser humano.

Uma tomada panorâmica num filme, entretanto, não equivale,

absolutamente, a nenhuma espécie de reflexão divina. Um diretor de cinema qualquer deve ter achado, certa vez, que seria uma proeza olhar das alturas de algum telhado a terra lá em baixo, ou talvez filmá-la de um avião, ou de um helicóptero. Transformando a si mesmo numa divindade onipotente, o diretor presunçoso permitia-se representar de modo arbitrário este mundo: filmava uma certa cidade de modo panorâmico, escolhia famílias e pessoas que ali viviam, previa seus destinos e os narrava como se manipulasse títeres, com total liberdade.

Ozu, naturalmente, era uma pessoa que achava muita graça nesses truques cinematográficos e voltava-lhes as costas. O diretor acreditava que não éramos nós que olhávamos o mundo como deuses, mas que era o mundo que nos contemplava. Devotou-se a aceitar, assim, em primeiro lugar, o caos profano e impuro que grassa sobre a terra. Se considerarmos que, ao contrário daquilo que abraçava, essa proposta acabou por fazê-lo criar obras raras e sagradas, só se pode afirmar que esse é um paradoxo inexplicável próprio da expressão cinematográfica.

Em *Era uma vez em Tóquio*, não só a cidade de Onomichi, mas também as pessoas que lá vivem são representadas como existências sagradas, construídas com beleza e ordem. Mais que representar uma união de longos anos, a figura do casal de velhos que se prepara para viajar a Tóquio revela uma ligação pura e inocente, como se eles fossem gêmeos idênticos, fazendo lembrar a remota mitologia da época da criação do homem.[17] A filha mais nova do casal trabalha como professora primária. Embora preocupada com os pais que viajarão, sai de casa após trocar com eles palavras banais: em sua atitude, paira uma naturalidade que nos impede a percepção de que se trata de pais e filha, e isso prova que são uma família sagrada.

A cena em que a vizinha, surgida de uma rua iluminada de raios matutinos, fala ao casal de velhos que prossegue em seus preparativos de viagem, apresenta diálogos que não passam de banalidade cotidiana. Entretanto, mesmo nessa cena, a moderação é rigorosamente respeitada. As pessoas daquela cidade parecem guardar certa distância formal entre si, como se fossem estranhas, e jamais profanam esse princípio.

Por que nos tornamos capazes de interpretar como revelação infinitamente transcendente o diálogo insignificante do casal idoso sobre o travesseiro inflável durante os preparativos de viagem? Seria porque acabamos naturalmente purificados ao depararmos com essas pessoas e cenas sagradas?

O casal não percebia a presença do travesseiro inflável, embora ele lá se encontrasse. Mas seguramente o objeto travesseiro os contemplava. Esse fato revela que mesmo os idosos, que pareciam pessoas sagradas, não passavam de seres mundanos, que se esqueciam facilmente das coisas. Ao mesmo tempo, tratava-se de uma alusão ao destino do ser humano, que não consegue escapar do olhar do travesseiro inflável, e do ponto de vista dos objetos sobre a terra, após a ruína do frágil ponto de vista panorâmico lançado das alturas. O episódio constitui um aviso de que o drama a ser vivido logo mais pelos idosos, em Tóquio, será uma sucessão de acontecimentos desconexos, repletos de caos mundano e muito distanciados de uma narrativa sagrada.

Sem dúvida, a Tóquio que recebe o casal de idosos transforma-se admiravelmente numa imagem vista desde um ponto de vista objetal, típico de Ozu. São montadas cenas da gigantesca chaminé da usina de lixo, da solitária estação de trens de subúrbio, da placa com o nome da clínica médica do filho mais velho do casal e de roupas que tremulam no varal, sopradas pelo vento. Mas, nesse ponto, já havia desaparecido o olhar sagrado e construído com Ordem, que vê de maneira global, como aquele que descrevia a cidade de Onomichi. Mesmo os raios de sol que resplandeciam generosamente já haviam voltado a ser raios frágeis e banais, mal percebidos pelas pessoas.

O que o casal de velhos encontrou naquela grande metrópole foi nosso verdadeiro modo de vida, o que os obrigou a submeter-se mais uma vez a esta vida mundana: esse é o argumento oculto de *Era uma vez em Tóquio*, um ofuscante registro de Iluminação.

Não que os anciãos, no entanto, fossem completamente abandonados pelo olhar sagrado após a chegada a Tóquio. Pelo contrário, no momento em que o olhar sagrado renasce inesperadamente em meio à ruidosa metrópole, resplandece com uma beleza ainda mais evidente. O primeiro momento em que isso é pressentido ocorre através das palavras e gestos banais do casal, na residência do filho mais velho que possui uma clínica médica, mas a revelação do olhar sagrado é feita de forma bastante velada.

Para agradar aos pais na manhã de um feriado, o filho programa um passeio com os netos dos velhinhos. No entanto, surge uma emergência, e o filho médico vai atender um paciente. Descontentes, as crianças causam problemas à mãe, e a avó, aflita com a situação, leva o neto caçula para um passeio, tentando consolá-lo.

O marido idoso permanece em casa e passa o tempo distraído no quarto do andar superior, em conversa com a nora, que lhe leva chá. Olhando pela janela, murmura: "Ah, olhe só onde estão brincando". O diretor enquadra então a janela vista pelo avô, que se transforma a seguir na tomada da barragem da margem do rio, onde a esposa idosa diz ao neto:

AVÓ O que você vai ser quando crescer?

(O neto brinca, sem lhe dar atenção.)

AVÓ Você também vai ser médico, como o papai? Será que ainda vou estar por aqui quando você já for médico?

O pequeno neto não tinha como responder à pergunta da avó, que acaba, assim, convertida em um monólogo vazio. Por que motivo tal fala, um clichê empregado por toda pessoa idosa, provoca-nos tanta inquietude?

Não seria, talvez, porque a esposa idosa fala como se sugerisse sua própria morte? Entretanto, acresce que nós próprios somos tomados por uma alucinação vertiginosa, como se flutuássemos no espaço ou se anulassem de repente a força gravitacional, pois a cena que apresenta a avó e o pequeno neto é, indubitavelmente, uma imagem anônima e impessoal, típica de Ozu: a origem da contemplação é demasiado vaga e incerta.

Naturalmente, se o marido idoso, no quarto do andar superior, tem os olhos voltados para a janela ao dizer: "Ah, olhe só onde eles estão brincando", a imagem da esposa e do neto que se encontram na barragem distante é certamente uma cena vista por ele. No entanto,

para assegurar de que se trata de um cenário visto da janela do andar superior, e para que isso se fixasse em nossa retina, seria preciso emoldurar a tela de cinema com uma parte da janela do andar superior. Não havendo tal composição, a relação entre o interior e o exterior da casa torna-se ambígua e não se produz a verossimilhança de tratar-se de uma cena testemunhada pelo marido. Além disso, após a cena da avó e do neto que brincam na barragem, o filme mostra o marido solitário no quarto do andar superior, não ficando claro em que direção ele olha. Conseqüentemente, ficamos também sem saber de que ponto de vista deveríamos olhar a cena e, perdendo essa referência, não há como evitar um incômodo inquietante: é como se de repente flutuássemos no espaço sem gravidade.

Esse devaneio, semelhante a uma vertigem causada por uma percepção espacial imprecisa, é uma manipulação típica de Ozu, que procura apontar assim o quanto o mundo apresentado pelo cinema é um artifício enganoso. Entretanto, supondo-se que a cena observada pela janela do andar superior não corresponda à visão do marido idoso, por quem teria sido fixada aquela imagem?

Perdendo o ponto de vista seguro para contemplar tal imagem, a atenção do espectador vaga incerta e acaba por pressentir um outro grande olhar, que, por sua vez, observa-o pelas costas. Não se trata de algo vindo de nosso mundo. É um olhar proveniente de um ponto de vista panorâmico, de muito mais alto que aquele ponto no qual flutuávamos, e só podemos chamá-lo de um "olhar sagrado do além", lançado generosamente desde um longínquo infinito.

Aliás, tanto essa seqüência de imagens quanto a inevitável assimilação da inesperada revelação devem-se certamente ao forte efeito da fala banal da avó ao neto: "Será que ainda vou estar por aqui quando você já for médico?".

O murmúrio da mulher, que alcançara a idade em que se consegue falar naturalmente da própria morte, sobrepõe-se admiravelmente à cena anônima e impessoal, e nos faz esquecer a individualidade humana e a distância infinita entre este mundo e o outro, provocando-nos naturalmente uma projeção sagrada do além.

Mas não podemos nos deixar confundir pelo fato de que a expressão "olhar sagrado do além" encerra, forçosamente, um significado religioso. Ainda mais porque não fica claro se o próprio Ozu acreditava ou não no outro mundo, no mundo do além. Pelo contrário, é bem mais natural, em seu caso, imaginar que ele não fosse um devoto. Seja como for, se todos os homens morrem, separar o antes e o depois da morte e nomear esses intervalos "este mundo" e "o outro mundo" não passa de jogo de retórica. Se nossa expressão é enriquecida com essas palavras, possibilita-se uma comunicação mais vivaz: expressões como "este mundo", "o outro mundo", "mundo presente" e "além" nada têm a ver com religião, devendo ser utilizadas com mais flexibilidade. Mesmo Ozu, que tanto ironizava a expressão cinematográfica, participaria de bom grado desse jogo de palavras.

Conseqüentemente, se observada da janela do andar superior, a imagem da esposa idosa e do pequeno neto a brincar sugere quão ambígua e repleta de vazio é a estrutura espacial deste mundo, apagando-se e anulando-se o ponto de vista do marido que deveria estar olhando-a, e revelando-nos, ao mesmo tempo, que aquilo que preenche o ponto de vista ausente – ou que não é visto por ninguém – só pode ser um olhar lançado do além.

Parece que finalmente as linhas que tecem a urdidura de *Era uma vez em Tóquio* e o seu enredo começam a ficar claros. O olhar sagrado do além surge como que adivinhando a época em que tudo será esquecido, sendo revelado silenciosamente como uma irradiação generosa do infinito além. Mas quando esse olhar sagrado não é pressentido, ou se encontra inoperante, nosso mundo é preenchido com o caos mundano e às personagens é permitido comportar-se de qualquer maneira.

Dessa forma, o sagrado e o profano tornam-se urdidura e trama na cena magnificamente tecida do casal de idosos em passeio pela praia de Atami. Como se disse anteriormente, por ter sido previamente desestruturada pelo ruído mundano da pousada, a figura do casal que conversa na praia é belíssima. Além disso, a imagem que colhe por trás os idosos é sem dúvida uma revelação de que um olhar distante, do além, é lançado às suas costas. Para não ser notado pelos dois e para protegê-los veladamente, o olhar do além não tinha outra possibilidade senão envolvê-los por trás, revelando-se como brilho sagrado. Quando deixavam o quebra-mar recoberto de resplandecentes raios matinais, a esposa sofre uma vertigem repentina e prostra-se por alguns instantes no local: prenuncia-se a iminência de sua morte, bem como é anunciado que ela está em pleno processo de transformação em um ser semi-sagrado.

Esse processo de sacralização da esposa vai sendo marcado gradualmente por atitudes sutis, e o processo de sua morte é narrado de modo leve e natural.

O casal de velhos que vaga sem rumo pela grande metrópole sem conseguir realizar o sonho de reunir a família descansa no parque Ueno, totalmente exaurido. No momento de deixar o local, a esposa se esquece da sombrinha, o que também indica que ela se encontra em processo de tornar-se uma pessoa sagrada. Alertada pelo marido, a esposa volta para buscar a sombrinha, mas as palavras murmuradas pelo marido: "Está vendo, é sempre assim", não anunciam apenas os seus constantes esquecimentos. Revelam tranqüilamente a proximidade da morte. O olhar sagrado do além é difundido ainda mais belamente e parece estar colado às figuras eretas dos dois, por situar-se após aquele diálogo e porque a tomada em que o casal contempla Tóquio da passarela da estação de Ueno mostra um espaço invisível, sem qualquer imagem.

Assim é prenunciada a morte da esposa, e, à medida que seu processo de sacralização avança, o marido é deixado só no mundo dos homens. Marido e mulher encenam a defasagem entre mundano e sagrado de modos contrastantes: o marido encontra antigos conhecidos que moram em Tóquio e embebeda-se, e a esposa vai novamente à casa da nora que fora casada com o segundo filho, e, assim, passam a noite separados. Também aqui, como é típico de Ozu, o filme apresenta olhares mundanos que introduzem ironias diversas, transformando-se numa comédia sagrada por meio do *nonsense*.

Na cena em que o velho e seus amigos se embebedam num pequeno restaurante, a horas tantas um deles insiste em dizer que a dona do restaurante é parecida com sua falecida esposa e trava o seguinte diálogo mundano:

AMIGO A O que acha, esta mulher não é um pouco parecida?

DONA Começou de novo.

AMIGO A Ei, ela não é parecida?

MARIDO Hein, com quem?

AMIGO B Ah, é parecida sim, é parecida!

AMIGO A Com quem?

AMIGO B Com U... Ume, não é?

AMIGO A Não, não... Ume era bem mais gorda. Parece com a minha viúva.

MARIDO É, você me dizendo, parece, sim.

AMIGO A É parecida, não é? Por aqui, assim...

DONA Não está na hora de ir para casa, não? Você já bebeu bastante, hoje.

AMIGO A Até a falta de educação é igualzinha!

DONA Você é muito chato!

AMIGO A Minha mulher também vivia me dizendo isso. Ah...

Ainda que os velhos estivessem embriagados, um deles afirmava que a dona do restaurante era parecida com a falecida esposa, enquanto o outro pensava que se parecia com uma outra mulher, chamada Ume, e o marido concordava vagamente dizendo: "Você me dizendo, parece, sim".

Essa cena relaciona-se com o jogo de palavras absurdo travado pelo pai, enquanto bebe, com um velho amigo a respeito da localização de Tóquio, no filme *Pai e filha*. Assim como os pontos cardeais mudam relativamente, dependendo da referência, as feições humanas e a imagem de cada um também varia: este mundo, que só permite ser narrado de modo relativo, é como ervas flutuantes, desenraizadas e caóticas.

A esposa vai passar uma noite na casa da nora, longe do marido. Recostando-se no acolchoado que fora de seu filho quando este ainda vivia, diz com voz embargada: "Não esperava poder dormir com o acolchoado de Shôji...". Provavelmente ela sentira o olhar do filho morto na guerra ainda presente no acolchoado, mas não que o tema principal dessa cena fosse o olhar objetal. Pelo contrário, seria mais adequado afirmar que Ozu queria dizer que o olhar infinitamente doce trocado entre sogra e nora não passava de um olhar entre estranhas, por mais triste que fosse.

Preocupada com o fato de a nora estar sozinha há muito tempo, ela a incentiva a casar-se de novo. Mas, diante da nora que recusa rindo, chega às lágrimas, dizendo: "Você é mesmo uma boa pessoa...". Também o ato da nora de levar discretamente a mão ao canto dos olhos deve-se, decerto, à tristeza resultante de elas só poderem trocar olhares de estranhos, pois sua relação familiar é nominal, o que se manifesta na forma das lágrimas de ambas.

Esse olhar é nitidamente diferente daquele que procurava observar o interlocutor como um estranho: o olhar lançado à dona do restaurante pelo marido e por seus amigos embriagados, presos em suas próprias subjetividades. Por manterem unicamente uma relação de estranhos, a sogra e a nora tentam, ao contrário, perceber a si mesmas com o olhar do outro. Por verem a si mesmas como as veriam um estranho, as duas acabam se tornando um só ente.

Na cena da despedida no apartamento, na manhã do dia seguinte, esse olhar entre estranhos harmoniza-se tão belamente que silenciamos, totalmente encantados. No momento da despedida, a nora tenta oferecer uma pequena soma de dinheiro à sogra, que a

princípio faz cerimônia, mas logo aceita de bom grado. Isso mostra que, mesmo cientes de não passarem de estranhas, elas representam e agem como mãe e filha de sangue.

Seja como for, parece-nos muito cruel o fato de o presente não ser uma pequena lembrança, e sim, dinheiro. O oferecimento de dinheiro não implicaria praticamente nenhuma resistência se fossem mãe e filha legítimas, mas as confunde e faz sofrer por serem elas estranhas.

Por que teria a nora oferecido um presente tão cruel? Provavelmente, por ela ter encenado tão admiravelmente pertencer à família, esperando e confiando que a sogra agisse do mesmo modo. A nora desejava ardentemente que se concretizasse a inexorável relação de cumplicidade entre mãe e filha com a entrega do dinheiro sem qualquer resistência, como costuma ocorrer. A sogra o percebera e, embora tenha recusado uma vez, provavelmente decidira ser sua cúmplice, aceitando o cruel presente. Essa consciência comum uniu-as e foi expressada através da encenação de um inesperado aperto de mãos.

O final dessa cena reservava ainda um drama impregnado de olhar sagrado e adequado a uma despedida entre supostas mãe e filha. Quando a sogra se preparava para deixar a casa, a nora, percebendo que ela esquecera a escova e a pasta de dentes, diz: "Ah, mamãe, suas coisas",[18] ao que a sogra responde, calmamente: "Ah, de novo!, estes dias, vivo esquecendo coisas...", mas também aqui a silenciosa aproximação da morte da mãe é narrada naturalmente, através da repetição de seu esquecimento, revelando que ela está envolta e guardada pelo olhar sagrado do além.

Embora *Era uma vez em Tóquio* seja tecido dessa forma com diversos olhares, que são urdidura e trama, eles se emaranham em demasia e por isso perdem definição, tudo resultando em uma obra na qual as texturas se fundem e acabam por desvanecer. Certamente o travesseiro inflável contemplava o casal de idosos com um olhar objetal, e, embora a escova e a pasta de dentes sejam igualmente objetos, foram transformados, não se sabe em que momento, em um olhar sagrado lançado do remoto além. Também os olhares caóticos de estranhos e os olhares subjetivados do marido e de seus amigos embriagados haviam sido belamente deslocados e admiravelmente substituídos por olhares de estranhos, construídos com ordem, que buscavam preservar, a custo, a suposta relação fictícia entre sogra e nora.

Assim sendo, não posso depender de um só ponto de vista, e, por não poder resumir os significados enfeixados em *Era uma vez em Tóquio* em um único, devo reiterar que esse filme constitui um registro de Iluminação expressado como imagem cinematográfica infinitamente aberta.

PALAVRAS DE UM ESTRANHO: O OUTRO COMO ORDEM

Era uma vez em Tóquio finalmente chega ao fim, com a narrativa ambientada em Onomichi. Assim que o casal de velhos retorna a essa que é sua cidade natal, a mãe falece e seus filhos e nora reúnem-se para o funeral. O reencontro da família retoma o tema do filme, um drama sobre o caos cotidiano.

No entanto, não nos esqueçamos de que há, entre as narrativas de Tóquio e Onomichi, o episódio de Osaka. Os velhos partem da capital com destino à cidade natal, mas, como se fosse um prenúncio de sua morte, a esposa sente-se mal durante a viagem de volta e o casal é obrigado a pernoitar no apartamento de seu terceiro filho, em Osaka. Apesar de esta seqüência imitar à perfeição a de Tóquio, percebe-se claramente a intenção de fazer dela uma repetição porém com um deslocamento, provocado pelo uso exagerado de elipses.

O casal de velhos hospeda-se no apartamento do filho ferroviário, mas Ozu intencionalmente não apresenta sequer uma única cena em que eles o encontrem. No dia seguinte, o filho chega a comentar com um colega de trabalho sobre a inconveniência da chegada repentina dos pais e a necessidade de chamar um médico para sua mãe. Porém seu colega lhe diz: "Devemos cuidar bem dos pais, afinal pode ser que eles já tenham partido quando você quiser ser um bom filho...". O filho cita um aforismo e cai na gargalhada: "Tem razão... Afinal, não adianta colocar o cobertor sobre o túmulo, não é mesmo? Ha-ha-ha!".

A cena seguinte é montada em *cut-backs* e se restringe aos pais no apartamento, falando a respeito dos filhos e ao mesmo tempo tentando conformar-se com a situação: "Nem sempre é como os pais desejam... se não formos muito exigentes, até que eles são bons, não é mesmo?". Assim, os diálogos entre os pais e aquele terceiro filho são omitidos de modo extraordinário.

A composição desse filme é incomum, uma vez que trai nossa expectativa de testemunhar o reencontro deles, mas, mesmo ciente disso, o diretor decide omiti-lo como se ironicamente nos quisesse

mostrar que o episódio de Osaka não era mais que uma repetição daquele de Tóquio.

Na história que se passa em Osaka esconde-se, no entanto, uma ironia típica de Ozu, que intercala cenas independentes em que pais e filho falam, isoladamente, um sobre o outro. Se pais e filho dialogassem frente a frente, certamente sentir-se-iam constrangidos e ninguém conseguiria transmitir verbalmente suas opiniões sobre o outro. Entre os familiares é normal falar com amabilidade da pessoa ausente, e o segredo de Ozu é situar o drama familiar exatamente nesse tipo de situação.

O filho atenta enfim para a existência de seus pais ao tecer comentários estereotipados para o colega de trabalho. Por outro lado, os pais também conversam despreocupados sobre o filho, justamente por ele estar ausente. Nesse sentido, *Era uma vez em Tóquio* apresenta continuamente cenas em que pessoas comentam sobre os ausentes, o que nos revela um sentido oculto: nossa existência independe de nós, pois seus contornos resultam exclusivamente de opiniões, falatórios e boatos espalhados por estranhos.

A trama passada em Onomichi, que será a última seqüência do filme, começa com um diálogo inusitado, no qual os filhos parecem referir-se não à mãe, mas a alguma estranha. Quando os filhos que moram em Tóquio ficam cientes do estado crítico da mãe comentam entre si:

IRMÃ MAIS VELHA O que você vai fazer com o quimono de luto? Vai levar?

IRMÃO MAIS VELHO Humm... Acho melhor levar, a gente nunca sabe...

IRMÃ MAIS VELHA É mesmo. Vamos levar. É sempre bom estar precavido. Se não for preciso usá-lo... tanto melhor.

Os comentários soam cruéis ao revelar a atitude indiferente e desumana dos filhos, que tratam a mãe como uma estranha. Porém, o que os torna ainda mais cruéis é a constatação de que, no momento de enfrentar um acontecimento tão importante como a morte de um ente querido, as pessoas se preocupam exclusivamente com a etiqueta social e com questões como a do quimono de luto.

Um olhar sacralizado envolve toda a cidade litorânea de Onomichi, que, em pleno verão, recebe uma luz ofuscante que banha a tudo e a todos. O marido vela pela esposa semi-inconsciente num leito de hospital, abanando-a com delicadeza. A fala que o marido murmura instintivamente só pode ser qualificada como típica de Ozu:

Vai sarar, viu... Vai sarar, vai sarar... Vai sarar, não é mesmo...?

Esse é o instante que sublima, em um grau máximo, toda a arriscada arquitetura de repetições e deslocamentos que sustentam o universo das obras de Ozu.

Apesar de repetir várias vezes as mesmas palavras – "Vai sarar, viu..."; "Vai sarar, vai sarar..."; "Vai sarar, não é mesmo...?" –, ocorre um deslocamento gradativo entre uma repetição e outra, e percebemos que a cada vez surge um novo significado, que aos poucos nos conscientiza da morte inevitável da esposa.

O marido também o sabia. E ao fazer o personagem falar para a esposa que estava entre a vida e a morte: "Vai sarar, viu...", e em seguida repetir: "Vai sarar", Ozu deixa claro que, na segunda repetição, o intuito era que ele próprio, marido, se convencesse. Ao balbuciar novamente: "Vai sarar...", com certeza ele, ainda que inconscientemente, acaba por expressar a sua própria insegurança quanto à cura da esposa. A última repetição já tem uma entoação diferente: "Vai sarar, não é mesmo...?", exprimindo a aceitação de que ela não mais se restabelecerá e a tristeza por sua morte iminente.

A efemeridade e a fluidez desconcertantes de repetições e deslocamentos caracterizam o cinema de Ozu: são como olhares que observam os seres humanos. O comportamento natural do marido que, apesar de sua insegurança, murmura "Vai sarar..." nos conscientiza de nossa natureza infinitesimal e ao mesmo tempo faz com que nos reconheçamos como seres que compartilham um mesmo destino. Nesse momento, verificamos que a luz ofuscante que envolve a cidade litorânea e o olhar sagrado que nos observa desde o longínquo além são as únicas presenças constantes na cena que se desenrola a seguir.

Após a cena em que o marido vela e abana a esposa com o leque, Ozu retrata em uma longa tomada incontáveis casas e telhados que refletem os raios de sol do verão e uma visão panorâmica do estreito que se estende ao longe, e assim atesta a existência de um olhar sagrado. Como resultado, a figura do marido a ponto de perder a esposa torna-se tão ínfima e frágil que dificilmente se apaga da memória de nossa retina, convertendo-se em um fenômeno de duração.

Pouco antes da morte da esposa, comparecem o filho e a filha mais velhos, além da viúva do segundo filho, perecido na guerra, e a partir daí desenvolve-se um drama familiar típico de Ozu. Desne-

cessário dizer que, nesse contexto, a família toma consciência de si, uma vez que é sempre em circunstâncias formais como morte, funeral e casamento que ela passa a agir como tal.

Nos últimos momentos da mãe, o filho mais velho expressa a tristeza de perdê-la escudando-se em uma fria postura médica. A filha mais velha, que é cabeleireira, tira partido de sua personalidade extrovertida e põe-se a chorar copiosamente. Já a filha caçula, que é professora primária, esconde seu pesar mantendo-se silenciosamente em uma postura sóbria.

Ao ser informado da morte iminente da esposa, o velho diz: "É mesmo?... Não tem mais jeito?... É mesmo?... Será o fim?...", e, após a repetição e o deslocamento, comenta: "Humm... Keizô chegará a tempo?". O ar de preocupação que assume ao constatar que o filho de Osaka não chegaria a tempo é uma maneira de esconder, a duras penas, sua tristeza.

No entanto, naquele cenário de morte, havia, além da família, apenas mais uma pessoa, uma estranha, a esposa do filho morto, e a ela não se podia permitir uma encenação como aos outros. Mesmo que expressasse, aberta ou resignadamente, a sua tristeza, sendo ela uma pessoa estranha, havia o perigo de sua encenação tornar-se falsa. Ozu sabia perfeitamente disso e assim retratou-a de costas, no intuito de não expor diretamente aos espectadores sua tristeza.

A cena do amanhecer, após a morte da esposa, é extraordinariamente bela, pois expõe de súbito a figura da nora, que até então se ocultava na sombra. O drama passa a ser contemplado por um novo olhar, que é o olhar de uma nora, de uma pessoa estranha, um olhar diferente do da família envolvida no cenário da morte.

Sozinho perto de um templo no alto da colina, o marido contempla o mar tingido de aurora quando é chamado pela nora: "Pai!". Essa voz nos soa estranhamente familiar porque, ao chamá-lo: "Pai!", a voz não expressa o que a palavra significa, já que quem assim o chama é uma pessoa estranha, e a pessoa assim chamada também não é seu pai. A nora talvez estivesse confusa, sem saber se deveria ou não chamá-lo de pai, uma vez que ele assim o era pela lei civil. Mas, por outro lado, ao chamá-lo de "pai", ela admitia sua insegurança: não conseguia se expressar apenas como uma estranha.

O mesmo deveria ocorrer com o sogro, que seria pai da moça apenas pela lei civil. Ao ser chamado de "pai", ele percebe o olhar da nora como o de uma estranha. Nesse instante, o velho ouve a voz de um profundo silêncio sobrepor-se à voz da nora. Quando o velho percebe que é esta quem o chama: "Pai!", uma pessoa alheia a seu núcleo familiar, contrapõe esse tratamento àquele dirigido de modo natural por sua esposa, que também assim o chamava, e com quem convivera tantos anos. É apenas por meio desse deslocamento que ele se conscientiza de que sua esposa já morreu e de que jamais retornará.

É através do olhar de uma estranha, a nora, que se permite carinhosamente dar-lhe o tratamento de "pai", que, pela primeira vez, percebemos a morte da esposa como um fato real e a figura fragilizada do velho, que terá de suportar sozinho a tristeza do luto.

Ao ser chamado pela nora, o velho simplesmente murmura: "Ah! Que belo amanhecer... Hoje também será um dia quente...". Ficamos perturbados por sentimentos ambivalentes de comoção e êxtase.

Certamente ele pôde dizer, com total desprendimento e como se nada ocorresse: "Ah! Que belo amanhecer...", porque naquela aurora mar, céu e ele próprio encontravam-se fundidos em uma só essência. Ali não havia brecha para que a tristeza de perder a esposa penetrasse. Para manter esse distanciamento, era-lhe necessário convencer-se de que só lhe restava observar a morte da esposa com os olhos de um estranho, com um olhar distanciado do mundo. Se assim não fizesse, sua tristeza tornar-se-ia cada vez mais insuportável.

Percebendo a instabilidade emocional do velho, a nora procura resgatá-lo chamando-o de "pai". Mas esse tratamento é dirigido pelo olhar de uma estranha. O velho também lhe responde com o olhar de um estranho, e só por isso consegue, com muita dificuldade, controlar sua tristeza e murmurar: "Ah! Que belo amanhecer...", como se nada de anormal estivesse acontecendo.

O singelo comentário do velho, "Hoje também será um dia quente...", inquieta-nos e nos faz sofrer, por sua tremenda indiferença e inadequação. Pode-se dizer que comentários sobre o tempo são expressões estereotipadas, mas numa situação em que um marido acaba de perder a esposa, eles nos soam vazios de significado, causando-nos a impressão de serem insinceros e despropositados.

O que esperamos ouvir de uma pessoa que acaba de perder a esposa com quem partilhara a vida por tanto tempo? Será que existe algo adequado a ser dito em tal momento?

Por meio dessa simples observação, tão comum no dia-a-dia: "Hoje também será um dia quente...", o velho talvez estivesse convencendo-se de que a morte da esposa não era um acontecimento especial e que isso em nada influenciaria a vida de outras pessoas.

Em vez de encarar essa situação como alguém que por longo tempo acompanhara a esposa, ele procura substituir seu próprio olhar pelo de um estranho, e também pelo olhar da sociedade, somente assim logrando certa frieza e distanciamento. Para convencer-se da morte da esposa que jamais sentirá o calor daquele dia, não resta ao velho alternativa senão agir como se tratasse da morte de outra pessoa. Só assim superaria sua tristeza. O comentário sobre o tempo passa, então, a expressar sua profunda melancolia, e o que até então parecia ser apenas uma fala desconexa, passa a fazer sentido, causando-nos espanto.

Como se persistisse na lógica das repetições, em *Era uma vez em Tóquio* Ozu prepara novamente uma cena de funeral. Dentre as várias cerimônias que o diretor tanto apreciava e que foram encenadas em seus dramas familiares, nada se compara a esse funeral. O diretor, que sempre rejeitou com veemência o retrato sacralizado da morte do ser humano, consegue, nesse filme, extrair do *pathos* dramático a simples expressão de um olhar comum. É por causa disso que essa cena nos traz reminiscências indeléveis.

Posam juntos para a fotografia tirada durante o funeral no templo da cidade litorânea: o marido que acaba de perder a esposa, os filhos e a filha, incluindo-se aí também a nora. Não há, nessa cena, nenhuma intenção de enfatizar a tristeza do ancião. Mais que registrar a presença da família no funeral, essa imagem parece vista da perspectiva da falecida que contempla seus familiares. A esposa morta não pode discriminar nenhum deles – marido, filhos ou nora –, porque quem morre jamais ama uma única pessoa em especial, mantendo para com todos os vivos uma relação imparcial.

Para deixar isso claro, Ozu preenche a tela toda com a imagem do templo envolvida em luminosidade ofuscante de verão, como se mostrasse o nosso mundo do ponto de vista da falecida. Por outro lado, o som estridente das incontáveis cigarras que cercam o cemitério situado atrás do templo intensifica um silêncio que emerge de profundezas secretas: assim torna-se consumada a eterna ausência da esposa. O terceiro filho, que não conseguira chegar a tempo de ver a mãe em seu leito de morte, finalmente adentra o velório, mas logo afasta-se do local, talvez por não conseguir suportar o olhar que emanava incessantemente da falecida. Quando os irmãos o procuram para avisar da cerimônia de queima de incenso, ele se lamenta: "Puxa! Nem sequer tive tempo de ser um filho dedicado... Como vou reparar isso, se ela já se foi?", e repete, com um tom de autodesprezo, o aforismo que proferiu quando seus pais visitaram Osaka: "Afinal, não adianta colocar o cobertor sobre o túmulo, não é mesmo?".

Essa cena deve-se seguramente a certa autocontenção da parte de Ozu. Era também próprio de seu humor aceitar a fatalidade da morte. Não será o caso, agora, de nos questionarmos sobre a utilização do aforismo "Não adianta colocar o cobertor sobre o túmulo" ou da expressão estereotipada "Hoje também será um dia quente"?

É redundante afirmar que as expressões aforísticas ou estereotipadas são praticamente vazias de significado. Essas expressões esvaziadas de sentido nos sugerem claros deslocamentos em relação à nossa realidade. Por soarem de modo tão falso, tornam-se estranháveis e seu significado revela-se finalmente. Enquanto a mãe estava viva, a expressão "Não adianta colocar o cobertor sobre o túmulo" não passava de uma fala irrefletida, mas ante sua morte, a repetição

traz um súbito deslocamento, que adquire ressonâncias de dor e arrependimento. O mesmo se pode dizer sobre a frase: "Hoje também será um dia quente..."; dita pelo marido logo após perder a esposa, ela torna-se expressão de sua tristeza, pois ele se conscientiza assim de que a esposa já não mais existe e jamais voltará a sentir o calor do verão. Por outro lado, as cenas apontam para nossa total incapacidade de expressar a realidade por meio de palavras, exceto por expressões aforísticas ou estereotipadas. Se Ozu enxergava através de sua câmera essa realidade, ou esse caos do mundo, não seria nem um pouco estranho que ele revelasse nossa incapacidade de expressar com palavras o caos que nos envolve.

Certamente expressões aforísticas e clichês deturpam a realidade, ou melhor, ocultam-na, mas suponhamos que existam palavras que expressem com exatidão o que sentimos: no mesmo instante, nossa mente encontraria outras combinações melhores e ficaríamos confusos, procurando dentre todas elas a que melhor caracterizasse o que sentimos e, assim, concluiríamos que não podemos expressar coisa alguma com exatidão.

Tanto os aforismos como as expressões estereotipadas não são como reflexões que elaboramos. Apesar disso, ao repeti-las ocorre um estranhamento e um deslocamento de efeito quase teatral, tão grande que aquelas expressões parecem ecoar e retornar a nós mesmos. A ironia foi, portanto, a maneira pela qual Ozu procurou transpor a impossibilidade de representar o caos do mundo.

Ozu pode, certamente, ser reputado como conservador, pelo fato de apegar-se a aforismos e expressões estereotipadas. Mas, diante da impossibilidade de representar nosso mundo por suas próprias

palavras, o diretor utilizou-se das palavras de outros e, por esse aspecto, pode-se dizer que foi um vanguardista, uma vez que conduziu a uma notável reviravolta os juízos de valores impregnados nos estereótipos. Mesmo que o significado das palavras não coincida com a realidade, a repetição faz com que ocorra um deslocamento bem-sucedido e com que os diálogos cotidianos sejam retomados com um novo significado: esse é o recurso adotado por Ozu ao elaborar suas falas, que são uma espécie de teoria da linguagem desenvolvida com base no humor.

Ao ser chamado de "pai", o velho é resgatado pelo olhar de uma pessoa estranha (a nora), e, apesar de triste pela perda da esposa, procura resistir ao caos do mundo. Dizer "Ah! Que belo amanhecer..." parece tranqüilizar seu coração por ter encontrado a Ordem. Seu murmúrio inconsciente, "Hoje também será um dia quente...", nada mais é do que uma seqüência de palavras de outrem, uma expressão estereotipada que busca afirmar a ordem do mundo. É no próprio caos que obscurece nossa razão e nos desorganiza – nas palavras, nos olhares e na existência do outro – que encontramos a revelação de que em seu recôndito interior existe uma Ordem.

E, POR FIM, O OLHAR DOS MORTOS...

Embora repleto de sinais sagrados, o filme *Era uma vez em Tóquio* não se encerra com a cerimônia fúnebre da mãe. Ozu havia planejado um típico enredo satírico, no qual deslocava esse ritual, transformando-o num objeto estranho.

Era uma vez em Tóquio (Tokyo monogatari)

No dia em que a esposa falece, o velho (Chishu Ryu) observa a aurora do alto de uma colina. A nora (Setsuko Hara) aproxima-se dele e o chama: "Pai". Os dois contemplam o mar e, após algum tempo, o velho murmura: "Ah! Que belo amanhecer... Hoje também será um dia quente...". Com essas palavras, ele tenta convencer a si mesmo da morte da esposa, que jamais voltará a sentir o calor de um dia como aquele, e, como se a morte fosse de uma outra pessoa, e não a de sua esposa, o velho procura, desesperadamente, superar sua tristeza.

A família reúne-se num restaurante em frente a um canal para lembrar a falecida mãe, mas filho e filha mais velhos e o terceiro filho comportam-se de maneira arrogante e vulgar. Comparando-se a eles, o pai envelhecido e a filha mais nova nos dão uma impressão esmaecida, e também a esposa do segundo filho morto na guerra, que é uma estranha, é descrita de modo apagado e discreto. Diante da energia vital das pessoas vulgares do mundo presente eivado de caos, pessoas sagradas que por aqui se encontrassem certamente só poderiam comportar-se como mortos.

Não havia razão para Ozu detestar, de fato, a desfaçatez das pessoas vulgares. Pelo contrário, para que os elementos sagrados fossem revelados com maior nitidez, Ozu procurou escondê-los nos meandros de uma sátira tola.

Naquele reencontro de família em sua cidade natal, não havia dúvida de que o que faltava era a existência da mãe, que partira para o "outro mundo". Todos os filhos comentam de modo desrespeitoso sobre a falecida mãe, tratando-a como se fosse uma estranha. Porém, quem os escuta e observa atentamente são os reflexos da água do mar, projetados nas lanternas penduradas no restaurante. O claro-escuro das luzes que balançam como se respirassem debilmente é nada mais, nada menos que o olhar sacralizado da falecida mãe, desfechado desde o distante mundo do além. Aqueles reflexos na água que se agitam sem o conhecimento de ninguém só podem ser considerados como uma silente revelação do olhar da falecida, enviado do longínquo mundo do além, pois participam dos generosos fenômenos que ocorrem espontaneamente na natureza, não tendo qualquer ligação com as pessoas vulgares que se agarram a este mundo.

Podemos interpretar um aspecto sagrado também na cidade litorânea de Onomichi, após filhos e filha terem partido para a metrópole. É chegado o momento em que a nora, que permaneceu até o fim, despede-se do sogro. Os dois conversam na sala de estar, de onde se avista o jardim inundado pelos resplandecentes raios solares, o que nos traz à lembrança a cena inicial do filme, do dia em que o velho casal partia para Tóquio. Porém, no intervalo de um verão, a figura da esposa desapareceu, e em seu lugar encontra-se a nora ali sentada.

O velho começa a falar calmamente e agradece à nora por ter sido prestativa para com a falecida esposa. Sugere-lhe que se case novamente e esqueça o marido falecido na guerra, transmitindo-lhe, ainda, ser aquele o desejo da esposa morta.

Entretanto, a nora lhe responde: "...eu não sou uma pessoa tão boa como o senhor está pensando... Eu engano muito. Não fico pensando a toda hora em Shôji, como todos acham", e revela haver até dias em que nem sequer se lembra do falecido marido.

Essa confissão inesperada nos deixa perplexos e ao mesmo tempo provoca uma indescritível sensação de perda. A nora, que remetia a uma existência sagrada, ocultava a si mesma, por meio de uma habilidosa atuação, anunciando-se finalmente uma pessoa profana e vulgar. Graças à ambigüidade de sua posição, sendo um membro da família e ao mesmo tempo uma estranha, ela podia comportar-se de modo extremamente terno e atraente, mas, pelo contrário, ela nega tal comportamento e autoproclama-se um ser humano.

Só posso dizer que, nesse momento, *Era uma vez em Tóquio*, como registro de uma Iluminação, definha, perdendo o sopro vital. Rom-

pem-se as linhas que urdiam inúmeras revelações e mistérios. Diante do fato óbvio de que um homem só pode ser um homem, é-nos arrebatado o mistério divino como registro da Iluminação pleno de significados, e então, mais uma vez, o filme rebaixa-se a uma narrativa de seres humanos.

A confissão de que a humanidade não passa de uma somatória de individualidades não deve constituir, absolutamente, uma novidade. Trata-se de um chavão facilmente percebido em numerosos filmes, tendo sido também tratado como tema principal em obras de cunho realista. Mas Ozu insistiu especialmente em um ponto de vista oposto. Se nossa realidade caótica pode ser representada de acordo com o julgamento óbvio de que o ser humano só pode ser humano, como o mundo em que vivemos é pobre do ponto de vista cultural! – assim devia lamentar Ozu, com seu típico tom crítico e satírico. Ainda que a criação ficcional seja matizada por tantos artifícios, é justamente por observarmos a nós mesmos utilizando o expediente de múltiplos olhares e por tentarmos extrapolar os limites do limitado ser humano que podemos criar, ainda que com dificuldades, as mais ricas representações.

Esse também é o caso de *Era uma vez em Tóquio*. Articulando-o como um drama em que infinitos olhares se encontram e se refletem, Ozu tentou encenar por meio desse filme um registro da Iluminação dificilmente captável por meio de simples palavras. Olhares de objetos, olhares de ausência, olhares invisíveis, olhares de homens caóticos, olhares sagrados do além, olhares de estranhos que encerram uma ordem, ou os olhos da falecida que se ocultam no brilhante marulho: tudo se entrecruza, refletido em reflexão difusa, e se mistura, compatibilizando-se com o caos deste mundo – essa, sim, era a essência das obras de Ozu, que jamais concentrava os olhares em um único núcleo vital.

Quando chega a cena de despedida entre o sogro e a nora, é apontado de repente um novo olhar que afirma a limitação do ser humano e sua existência egoísta: este olhar passa a ser o núcleo central da obra e proclama a invalidade de todos os anteriores. Como resultado, nossa realidade torna a ser contemplada e revista pelo olhar egoísta do homem. Entretanto, nada era mais impróprio para Ozu do que essa imagem de um mundo no qual existe um centro. Pelo contrário, a conclusão de um filme típico de Ozu é exposta de modo casual, sem que a percebamos, imersos em miríades de olhares que oscilam continuamente sem cessar, provocados pelo constante deslocamento dos pontos de vista.

Nesse sentido, Ozu novamente comete uma grave transgressão das regras de seu cinema. Quando a nora, confessando haver dias em que não se lembra do marido morto na guerra, muda repentinamente o seu olhar até então vago e ambíguo para fixá-lo atento em direção ao espectador, o desconforto perturbador é causado justamente porque Ozu foge a suas próprias regras, traindo-nos a todos.

De fato, após a confissão da nora de que o ser humano não passa de uma existência egocêntrica, Ozu certamente não conseguiu prosseguir em seu tom de ironia e acabou perdendo a presença de espírito para encenar novas repetições e deslocamentos. Sem ter o que dizer, o sogro só pôde responder: "Mas você é uma boa pessoa, é honesta...". Essas palavras soam como um elogio tão estereotipado que até nos entristece e dói em nossos ouvidos.

Justamente por não pertencer à família, a nora não mais podia insistir em sua hipnótica atuação de membro da família, mais legítima do que os próprios filhos. Diz-lhe o velho: "Mais ainda que os filhos que criamos, você, que é de outra família, fez tanto, tanto por nós... Puxa, obrigado". Essas palavras também não deixam de soar como insípidas frases moralistas, muito difundidas na sociedade, e distanciam-se bastante da ironia típica de Ozu.

As palavras que deveriam ser repetidas e deslocadas entre o velho e a nora perdem-se. A figura da nora, que chorava cobrindo o rosto com as mãos, exprimia a tristeza decorrente da constatação de que o ser humano não passava de um indivíduo isolado, e de que somente desse ponto de vista óbvio demais ela poderia enxergar o velho. Não teriam sido suas lágrimas provocadas pelo profundo pesar de Ozu em descambar para a narrativa de um ser humano comum, abdicando da fascinante ambigüidade que existia na relação indefinida de sogro e nora, já que ambos não eram nem familiares nem estranhos?

Porém, tal transgressão grave cometida por Ozu em *Era uma vez em Tóquio* suscita novos efeitos de estranhamento e avança para sua conclusão segundo o mesmo caminho que resultou numa imagem profundamente enfeitiçante, a do vaso em *Pai e Filha*.

Do ponto de vista da imagem, através de uma descrição até então serena e imutável, projeta-se na tela a figura da nora que volta para Tóquio. O trem que vai se distanciando da cidade de Onomichi brilha em meio a um nítido contraste de luzes e superpõe-se à cena da partida do casal de idosos mostrada no início. Mas naquele momento, depois da confissão da nora de que era uma pessoa

comum, não se percebe mais uma existência sagrada, e mesmo a cidade de Onomichi torna-se estranha, já não mais podendo ser entendida como um espaço repleto de olhares sagrados.

No vagão que se distancia da cidade à beira-mar, a nora contempla longamente o relógio de bolso da falecida, que lhe fora presenteado pelo sogro. Nessa situação, deve-se dizer que o olhar da sogra, antiga dona do relógio, encontra-se ali instalado, observando-a e protegendo-a.

Mas nós, que já ouvimos a confissão da nora afirmando-se uma pessoa enganadora, não podemos mais ver no relógio de bolso o olhar da morta, nem as reminiscências da falecida sogra. Se o homem não passa de um ser egocêntrico, também o relógio de bolso envelhecido não passa de um relógio de bolso.

Será que nesse momento deveríamos nos desesperar? Não, diante dessa nova revelação não nos descobrimos envoltos em máxima transcendência? O que a nora tem nas mãos, naquele momento, é um relógio como objeto, sem qualquer relação com o olhar da falecida: é simplesmente um olhar objetal que se fixa na nora. Era o mesmo olhar com que o travesseiro inflável via o casal de velhos que partia para Tóquio no início do filme. Como se o tempo retornasse, repetindo-se, também o relógio de bolso fixa o olhar de objeto na nora.

Quando da visita à nora em Tóquio em sua vida material, a falecida sogra sugere que ela se case novamente, mas esta ri e tenta despistá-la. A cena em que a sogra comenta, com lágrimas nos olhos: "Que pessoa boa você é...", não ecoa uma doce e nostálgica beleza? Ou, pelo contrário, suscitará uma inesperada severidade?

Aquela sogra, à qual chamou de "mãe", concentra sua memória no relógio a ela legado e daí observa-a com o olhar mudo de um objeto. Assim como o travesseiro inflável fazia, pode-se dizer que também o marido falecido na guerra dirigia-lhe permanentemente seu olhar, do mundo do além, após ela confessar que em certos dias nem sequer o recordava.

Precisamente por perceber esse olhar é que a nora mostra-se atônita e, fazendo pairar vagamente no ar seu olhar, passa a suportar o do falecido que se tornara objeto.

Assim, *Era uma vez em Tóquio* vai concretizando até o fim e com perfeição o drama dos olhares, que se converte em uma revelação renovadora e gratificante. Mesmo os olhares egoístas do ser humano, que pela confissão da nora passaram à qualidade de núcleo central deste mundo, são relativizados pelo olhar objetal do relógio de bolso. Este é apenas um dos incontáveis olhares que vão desaparecendo no entrecruzamento de miríades de outros.

Ozu continuava realizando brilhantemente seus jogos de imagens, aprazendo-se freqüentemente em transgredir as regras que ele próprio inventara. Ainda assim, o reconhecimento de que o ser humano é uma existência desonesta e cheia de falsidade é certamente sua transgressão mais grave, redundando em sátira excessiva. Mas, ao explicitar o ponto de vista de que o ser humano jamais deixa de sê-lo por meio de um drama belamente tecido por inúmeros olhares, o diretor recupera o olhar como objeto e nos convida ao prazer de nos deixarmos envolver e observar por olhares ainda mais infinitos.

Por aceitar o caos deste mundo, Ozu era decerto uma pessoa de raciocínio frio, para quem até mesmo a confissão de que o homem

jamais abandona seu egocentrismo é falsa e passível de se tornar objeto de sátira. Assim manifestava-se a sabedoria de sua típica ironia, e essa também constituía sua única forma de coexistir com o caos deste mundo, e de amá-lo.

Era uma vez em Tóquio, que já havia se materializado novamente como registro da Iluminação, nos anuncia, finalmente, a última revelação. Após a nora ter partido da cidade à beira-mar, o velho repousa sozinho, sentado na sala de estar, com o abanico às mãos, porém sem usá-lo. Parece distraído. No jardim, os raios de sol transbordam indiferentes, dando a impressão de que o tempo parou de fluir. Todos os detalhes da cena fazem lembrar o prólogo do filme, nada mais sendo que sua repetição. Mas não estaria sendo guardada naquela composição casual com o velhinho sentado uma última e mais sublime revelação?

O velho sentado olha para o lado esquerdo da tela, movimentando o abanico embora inutilmente, e fixa sua visão sem foco num ponto longínquo. Por que será que a imagem do velho descansando, captada no plano lateral, dá-nos uma impressão de estranha instabilidade? Possivelmente porque na tela a posição do velho sentado parece de alguma forma pouco natural: a composição da imagem que inscreve seu corpo inteiro na tela é desproporcional e carece de harmonia.

Essa é, decerto, uma descrição infinitamente serena, mas também uma imagem incomum. Deslocado do centro da tela, o homem senta-se mais para o lado esquerdo, para onde dirige o seu olhar sem foco. O espaço que se estende às costas do velho que descansa calmamente é, portanto, dominado pela vista do jardim banhado

de raios de sol. Trata-se de um plano estranho, sem harmonia. Mais que a figura do velho viúvo e solitário, é a paisagem do jardim vazio que nos causa uma forte impressão. Por causa disso, não podemos deixar de ver uma Iluminação implícita naquele brecha de vazio que se alarga às costas do protagonista.

Esse é um espaço que significa de modo evidente a ausência. E desse espaço de ausência emana um olhar que anuncia a ausência dos filhos, que voltam, apressados, à cidade após o funeral; a ausência da nora que se foi após haver confessado não se lembrar do falecido marido; a ausência da esposa que partiu para o outro mundo após sucumbir na mesma sala onde estava o velho. Portanto, no espaço que se amplia sem limites por trás do protagonista respiram vários olhares convertidos em tais ausências e justamente porque aqueles olhares mudos permanecem imóveis, observando suas costas, é que se pode sentir em sua figura uma solidão infinita.

O drama dos olhares em *Era uma vez em Tóquio* vai se encerrando dessa maneira brilhante, como um registro da Iluminação que assim evidencia ainda mais suas preciosas revelações. Parecendo repetir o início da obra, a senhora vizinha aparece e transmite os pêsames ao velho sentado sozinho, mas este, como se sentisse ainda mais os olhares de ausência em suas costas, fala acerca de sua esposa falecida: "Se soubesse, a teria tratado com mais carinho enquanto estava viva...", e murmura a última fala: "...sozinho, como o dia será mais longo..."

Após a vizinha retirar-se, o velho continua virado para o lado esquerdo da tela, sem mudanças na composição do plano, o que provoca em nós, espectadores, maior conscientização do espaço

vazio às suas costas. O velho contempla, com olhar desfocado, um lugar distante. Tendo pronunciado as palavras de saudades da esposa falecida: "Se soubesse, a teria tratado com mais carinho enquanto estava viva...", o espaço de ausência às suas costas impregna-se do olhar inconfundível da esposa falecida, desfechado do outro mundo.

As cenas do mar de Onomichi projetadas no fim do filme e a imagem do navio que se afasta pelo canal, estridulando seu apito, são esplendidamente banhadas por raios de sol. Justamente por terem sido registradas em tomadas longas e por ter sido utilizado o recurso da perspectiva, essas cenas tornam-se sinais de que ali respira e se aninha o olhar sagrado da esposa, que observa o marido do longínquo mundo do além.

Assim, após vagarmos pelo espaço de reflexão difusa e infinita de toda uma gama de olhares, o que finalmente descobrimos em *Era uma vez em Tóquio* é o olhar que os mortos dirigem ao nosso mundo. Descobrimos também que, neste mundo caótico em que vivemos, a paz e a tranqüilidade estão preservadas a muito custo por meio da observação e da proteção dos olhares dos mortos. Ozu situou, como Iluminação final, esse fenômeno como única Ordem possível para a Humanidade.

O CÍRCULO DE REMAKES: O ANTI-*Era uma vez em Tóquio*

Também fomos felizes e *Começo de primavera*

Dentre os filmes de Ozu, a obra mais apreciada e reputada é, sem dúvida, *Era uma vez em Tóquio*. Porém não há como expressar facilmente com palavras a que se deve o apreço que mereceu, e apenas podemos afirmar, recorrendo a uma metáfora vaga, que o filme é como um belo tecido, tramado por inúmeros olhares.

Já que o próprio Ozu nomeou-o como "Narrativa(s) de Tóquio",[19] o filme deve ter sido compreendido com freqüência, à época de seu lançamento, como uma história com enredo. Pode-se, de fato, dizer que se trata da história de um casal de velhos que, em visita a seus filhos, não é bem-recebido e passa a sentir-se mais próximo da nora, esposa do segundo filho, já falecido, justamente ela que nem era uma familiar de sangue. Mas, afinal, o que mais se poderia afirmar que é narrado numa história como essa?

O que assistíamos em *Era uma vez em Tóquio* não era, decerto, uma narrativa facilmente transmissível, pois o filme não se esgota na interpretação dos atores, que faziam pairar no ar muitos olhares vagos, nem sequer na requintada composição de imagens, fator imprescindível para Ozu.

Pelo contrário, o que víamos, basicamente, era uma seqüência de imagens refletidas no claro-escuro da tela, originada pelo movimento regular e contínuo dos fotogramas do filme. Era isto o que víamos: nada mais que uma pura continuidade de imagens caóticas e sem significado, além da inexorável marcha do tempo. O enredo, a atuação dos atores ou o estilo cinematográfico eram, na realidade,

como engodos plantados cuidadosamente por Ozu para que os espectadores não descobrissem significados fáceis.

A história que se desenrola resume-se, de fato, à repetição de fatos cotidianos, e como estes mostram-se conectados de modo excessivamente coordenado, diferem muito de uma catarse dramática. Também a atuação dos atores era delineada de maneira ambígua, como se eles rejeitassem nosso envolvimento emocional. Mesmo o trabalho de câmera, preocupação central de Ozu, mais do que buscar uma certa beleza, procura nos atrair por complexidades de deformação, resultado de uma representação incomum e de difícil interpretação. Para atribuir uma forma provisória a esta realidade extremamente caótica e para disfarçar sua aparência, Ozu joga com o caráter inexpugnável da ficção, atitude que, aliás, enraíza-se nele como um *pathos* primordial, uma paixão cega e irracional.

Talvez não tivéssemos nada a dizer sobre *Era uma vez em Tóquio*. Poderíamos passar o intervalo de duas horas e quinze minutos da duração do filme como se fosse apenas um tempo vazio, que flutua sem que seu significado torne-se claro, e ainda assim extraíríamos desse ato um prazer incomensurável. Em outras palavras, não somos nós que assistimos ao filme, é ele que nos contempla: é esse o motivo por que se deve dizer que essa obra é um drama especular, no qual inúmeros olhares estabelecem jogos e refletem-se de maneira caótica.

Apesar de ser uma obra impossível de ser narrada e que obrigava o espectador a uma atitude de profundo silêncio, *Era uma vez em Tóquio* foi muito bem aceito e reconhecido por muitas pessoas já desde seu lançamento. Não é de estranhar que isso tenha perturbado

Ozu, que, em vez de contentamento, não ocultava seu desagrado diante da reação positiva dos espectadores, e declarou:

> Nem eu nem (Kôgo) Noda, que escreveu o roteiro, tínhamos previsto que alguém pudesse chorar ao assistir à obra. Pensávamos estar escrevendo de forma imparcial, sem negar ou afirmar a relação entre pais e filhos, e sem dizer se era boa ou ruim. Se isso fizesse os espectadores pensarem nos pais para tratá-los com mais consideração seria uma satisfação para o autor. (...) Como tinha a intenção de emocionar as pessoas justamente com as partes mais simples, mesmo sob o risco de sacrificar a obra como um todo, cuidei para que a interpretação dos atores não parecesse exagerada e os instei a reprimir sentimentos. O fato de considerarem-na como "A obra de arte máxima de Ozu", embora revele admiração por mim, não parece valorizar-me. [*Tokyo Shimbun* , 9 de dezembro de 1953]

Percebem-se nessa declaração sentimentos de ojeriza e irritação típicos de Ozu, pelo fato de muitos espectadores, incluindo-se os críticos de cinema, terem encontrado em *Era uma vez em Tóquio* significados apreensíveis suficientes. A afirmação do diretor, de não ter previsto que os espectadores "pudessem chorar assistindo ao filme", revela um forte pudor por seu filme ter sido recebido como um melodrama comum.

As palavras "estar escrevendo de forma imparcial, sem negar ou afirmar a relação entre pais e filhos" denotam sua aversão a que o filme fosse visto como uma narrativa. As frases "sem dizer se [a relação] era boa ou ruim" e "Se isso fizesse os espectadores pensarem

nos pais para tratá-los com mais consideração" procuram alertar, pelo contrário, para o fato de que melodramática é a apropriação do filme pelo espectador em busca de mais significados do que os contidos, uma vez que o filme não passava de uma descrição de fatos cotidianos e banais, encenados de maneira absolutamente natural.

Porém, o fato de Ozu afirmar, num tom extremamente provocativo: "O fato de considerarem-na como 'A obra de arte máxima de Ozu', embora revele admiração por mim, não parece valorizar-me", não é outra coisa senão a confissão de seu desgosto por ter feito um filme passível de ser erroneamente interpretado como melodrama.

Há uma impostação ridícula nos espectadores que tentam ler, de forma exagerada, uma "teoria de vida" numa obra que apenas descreve, na medida do possível, acontecimentos do cotidiano e os repete com sutis deslocamentos. Ozu decerto se irritou com nossa leviandade, por sermos tão facilmente logrados pelos engodos do cinema.

Tendo a custo alcançado um estilo próprio de cinema alicerçado no caos deste mundo, o diretor não queria que ele tivesse uma natureza facilitadora, ou que se tornasse objeto de excessivo envolvimento emocional para os espectadores, ou, ainda, alvo de apreciação estética. Apesar disso, os espectadores receberam com euforia e aprovação *Era uma vez em Tóquio*. Ao tomar ciência disso, Ozu ficou tão envergonhado pela insuficiência de suas ironias e jogos com o cinema-engodo que, decerto, traduziu sua insatisfação por meio dessas palavras contestatórias.

Tais sentimentos intricados perduraram por um longo tempo, e mesmo após sete anos, quando Ozu entrava na última fase de sua vida, o diretor ainda tentou explicar o sucesso de *Era uma vez em Tóquio* por meio de uma nova ironia, que parece contradizer a declaração anterior:

> Quis descrever, através de pais e seus filhos que cresciam, como o sistema familiar japonês estava desmoronando. Dentre os meus filmes, é a obra que mais apresenta tendência ao melodrama. [*Kinema Jumpô*, dezembro de 1960, edição extra]

Nesse caso, entretanto, não podemos dizer que as palavras de Ozu, que parecem afirmar que *Era uma vez em Tóquio* era um melodrama que fazia chorar os espectadores, refletissem uma mudança caprichosa de seu humor ou um auto-escárnio.

Talvez como reação ao fato de essa obra ter suscitado interpretações inesperadas, Ozu criticou-se duramente e realizou, até seus últimos anos de vida, filmes que merecem ser denominados "anti-melodramas", ou "anti-*Era uma vez em Tóquio*".

Talvez tenha sido inapropriada a utilização do termo "criticar" em relação a sua atitude, pois, para Ozu, "autocrítica" significava, no fundo, o seu modo de divertir-se ironizando, por saber perfeitamente que o cinema era um engodo irrefutável, e, por esse motivo, como se nada estivesse acontecendo, construía a sua serena narrativa por meio de nuances sutis de repetições e deslocamentos.

Após finalizar *Era uma vez em Tóquio*, Ozu guardou silêncio por dois anos, tendo aparentemente passado seus dias sem propósito certo. Isso é o bastante para patentear o atordoamento incomum e o pudor profundo do diretor pela reação dos espectadores ao filme, e por este ter sido inadvertidamente interpretado como um melodrama.

O filme *Começo de primavera* (*Sôshun*), lançado enfim em 1956, estava longe de ser o filme que os espectadores esperavam, uma reedição ou prolongamento de *Era uma vez em Tóquio*. Podemos, na verdade, denominá-lo "anti-*Era uma vez em Tóquio*", pois o diretor realizou-o de uma forma tão radicalmente diferente que este parecia negar o filme anterior, que o envergonhava por ter sido interpretado como melodrama.

Mesmo assim, Ozu era uma pessoa que sempre se avaliava de modo crítico, por meio de repetições de sua obra imediatamente anterior ou mesmo de uma mais antiga, deslocando-a, acrescentando-lhe humor ou tornando-a estranhável; em outras palavras, procurando, freqüentemente, recriar os seus próprios trabalhos.

Se dirigirmos o olhar ao passado, veremos que o filme *Também fomos felizes* (*Bakushû*),[20] de 1951, lançado dois anos após *Pai e filha*, pode ser igualmente considerado um "anti-*Pai e filha*". O desenvolvimento do drama familiar em torno da filha que já passara da fase ideal de se casar e a dispersão da família após a cerimônia matrimonial é uma evidente repetição, imitação e deslocamento de *Pai e filha*. E, uma vez que a protagonista, filha ainda solteira, é interpretada pela mesma atriz de *Pai e filha*, não há dúvida de que as duas obras se relacionam como gêmeas idênticas.

Apesar da nítida impressão de que *Também fomos felizes* é um *remake*, ou uma nova versão da obra anterior, o filme é, entretanto, inconfundivelmente "anti-*Pai e filha*". O ator que interpreta o pai que deseja casar a filha, lamentando ao mesmo tempo a separação, aparece desta vez no papel de irmão mais velho. Desse modo, o filme trai dolorosamente nossa expectativa, como se a tivesse adivinhado,

pois o personagem é delineado como uma pessoa mundana, preocupada apenas de modo superficial com o casamento da irmã.

A razão de encenar esse deslocamento deve residir justamente num remorso típico de Ozu, pois o filme *Pai e filha* sugerira outras imagens além das refletidas na tela, como a cena em que pai e filha assistem a uma peça de nô e, depois, a seqüência numa hospedaria de Kyoto. Certamente buscando coibir a adivinhação de profundidades em imagens abertas ao infinito, em *Também fomos felizes* Ozu fez os mesmos atores interpretarem papéis completamente diferentes: um irmão estereotipado e mundano e sua irmã mais nova.

Recordemos uma vez mais a fascinante cena de *Pai e filha* em que os dois pernoitam na hospedaria de Kyoto. Ao lado do pai, que ressona, o sorriso da filha vai se transformando num esgar misterioso, como se contemplasse um outro espaço infinito – nesse momento, o que se pressente de modo espontâneo pode ser qualificado como "a paisagem primordial e bruta de um tempo imemorial, anterior mesmo ao nascimento da humanidade".

Mesmo tratando-se de uma relação entre pai e filha como ficção fílmica, era perigoso definir que entre os dois personagens havia atração sexual, extrapolando limites e compromissos intransponíveis, pois conclui-se, a partir daí, uma relação incestuosa.

Entretanto, a cena também era, ao mesmo tempo, uma lembrança saudosa que parecia remontar às origens sagradas do nascimento, de quando ainda nos aninhávamos no útero de nossa mãe. Para abrandar e purificar a sugestão de um excesso imoral, Ozu focalizou, com naturalidade, o vaso branco que flutua vagamente à luz do luar.

Como para punir e degradar o ator que interpretara aquele pai associado a tal situação anárquica, Ozu atribui-lhe, no filme *Também fomos felizes*, o papel de um irmão mais velho, profano e trivial. Da mesma maneira, a atriz que interpreta o papel da moça no filme *Também fomos felizes* reage de uma maneira "anti-*Pai e filha*" ao tomar atitudes modernas como a escolha e a corte do futuro marido, dissipando e invertendo completamente a imagem da moça sagrada que ocultava em si o enigma divino do sexo.

Entretanto, não se pode dizer que *Também fomos felizes* seja um filme atípico de Ozu. A cena em que a família toda reúne-se em torno da filha que se casa e posa para a foto comemorativa da despedida revela o estágio em que se encontrava projetado o drama familiar típico do diretor. A foto de lembrança denuncia silenciosamente o desmoronamento da família e o do seu futuro.

A cena da filha vestida em quimono nupcial, clímax de *Pai e filha*, é reapresentada em *Também fomos felizes*, mas é certo que de modo notavelmente invertido e estranhável. No segundo filme, a filha em traje formal de noiva não é mostrada diretamente: sua imagem é mediada pelos pais aposentados, que a recordam em sua terra natal. O casal de velhos contempla, num devaneio, uma noiva estranha e desconhecida, acompanhada de um cortejo que se afasta entre fartos trigais. Essa cena final é, de fato, digna de ser compreendida como "anti-*Pai e filha*".

Ainda assim, a recriação insistente de argumentos anteriores por meio de repetições e imitações servia, ainda, para negar e trair a imagem que os espectadores tinham das obras de Ozu. É extremamente surpreendente o ímpeto irracional do diretor, que, embora

perfeitamente ciente desse fato, arquitetava inversões de suas próprias obras, causando enorme estranhamento.

Não se deve compreender erroneamente que Ozu tenha delineado narrativas claramente assemelhadas por presunção ou excesso de confiança no caráter particular de seu cinema. Muito pelo contrário, a sua insistência na repetição e na inversão deve-se a um forte sentimento de autodesconfiança, e, como resultado, todas as suas obras sofreram *remakes* que são como elos em uma cadeia de revisitações de uma mesma idéia, complementando-se e tomando, gradativamente, a forma de um único universo.

Talvez seja o caso de relembrar o desespero primordial de Ozu ante a impossibilidade de representação do mundo, devido a seu caos ilimitado. Mesmo que este mundo fosse passível de ser representado, a expressão resultante não passaria de uma fantasia de contornos efêmeros que se deslocam por meio de repetições, as quais, ludicamente encadeadas por sua vez, constroem um modesto universo de ficção. Esse foi o método expressivo encontrado por Ozu para transpor o caos deste mundo e que se resume em uma ordem própria, revelada pelo cinema.

Nesse sentido, Ozu era uma pessoa que professava um inegável anti-historicismo. Por questionar a efetividade das mudanças na história da Humanidade e acreditar apenas em pequenas defasagens que brotavam das repetições, o diretor só podia ser visto como um conservador de olhos voltados ao passado.

Porém, se pensarmos que a história do homem tende a um fim, e que também para este mundo haverá um limite, tudo que podemos fazer é preservar ao máximo o tesouro da preciosa existência

humana e empenharmo-nos em sua longevidade, sem nos exaurirmos inutilmente.

Para se adequar a essa idéia, Ozu concebe o cinema como forma de expressão limitada e, ao se restringir a acontecimentos do cotidiano, evita desperdiçar inutilmente o precioso tesouro da existência humana. Pelo contrário, Ozu até busca controlá-la por enxugamento, e, mesmo se equivocando às vezes, não se deixa iludir por um otimismo ingênuo, que idealiza a eternidade da arte e a sua grandeza. A contenção expressiva amplia ao infinito a nossa imaginação e torna misteriosas suas obras, que tendem a ser consideradas claras e simples, mas Ozu procura tornar oculto esse procedimento, para que irrompam sempre novos significados.

Também *Começo de primavera* executava um *remake*, dessa vez do filme anterior, *Era uma vez em Tóquio*, que fora visto como melodrama. Porém, para melhor satirizá-lo, inverte-o e torna-o estranhável. Como o próprio Ozu não podia deixar de reconhecer, o que de fato se ocultava em *Era uma vez em Tóquio* era um caráter melodramático que provocava as lágrimas dos espectadores.

Analisemos alguns exemplos. Se a cidade litorânea do velho casal fosse um espaço sagrado e a grande metrópole Tóquio um lugar profano, a estrutura da comparação propiciaria a geração do melodrama. Nutrir afeição pela nora que não faz diretamente parte da família, mais do que pelos filhos de sangue, é um argumento predileto de melodramas. Também não há nada mais apropriado para compor a parte final de um melodrama do que o olhar de ausência da esposa falecida, que observa, do longínquo além, o marido solitário neste mundo.

Para negar o prazer dos espectadores de assistir ao filme, em *Começo de primavera*, um "anti-*Era uma vez em Tóquio*", o protagonista é um funcionário assalariado de meia-idade que trai a esposa, e para esquecer seus problemas com a esposa, deixa Tóquio e passa a trabalhar sozinho numa cidade do interior. É uma narrativa que procura trilhar caminho inverso ao da viagem do velho casal de *Era uma vez em Tóquio*, pois nesse filme os protagonistas partem de Onomichi para Tóquio, ou seja, do sagrado para o profano.

Como se acanhado pela excessiva sacralidade que desembocou em melodrama em *Era uma vez em Tóquio*, o filme seguinte, *Começo de primavera*, apresenta um enredo mundano, à maneira de um filme inserido dentro de um filme, no qual um assalariado de meia-idade, entediado com a esposa, inicia um caso com uma escriturária. O filme-dentro-do-filme foi trabalhado com técnicas de um realismo extremo, próprias do cinema-engodo que Ozu detestava.

O funcionário e a escriturária que passam a noite juntos se comportam de modo vulgar num quarto de hotel barato, e há até uma tomada de beijo, rara nos filmes de Ozu. Entretanto, essa cena não obedece à costumeira composição em câmera baixa, nem se presentifica a ambigüidade dos significados abertos, sugerida por meio de olhares vagos trocados pelos atores.

Certamente Ozu imaginou que, para descrever cenas mundanas em um filme que parecesse filme, não seriam necessárias nem câmera baixa nem fisionomias imprecisas de atores cujos olhares flutuam no espaço, recursos que desnorteiam os sentidos dos espectadores e tornam estranháveis as cenas. Na verdade, quase no fim do filme, as expressões sagradas típicas de Ozu são retomadas na cena

do discreto reencontro do casal numa casa alugada, quando a esposa visita inesperadamente o protagonista que fora trabalhar sozinho na cidade interiorana.

Nesse momento, a câmera que capta o casal é extremamente baixa e quase rasteja; também os olhares do casal, que não parecem dirigir-se um ao outro, deslizam infinitamente no espaço, flutuando como existências efêmeras; além disso, suas falas soam como monólogos. Percebemos que seus olhares fazem uma volta completa, retornando ao lugar de origem, justamente por serem olhares que fixam a si próprios.

Tal expressão sagrada, tão típica de Ozu, sugere, certamente, a reconciliação do casal, que deixa para trás acontecimentos mundanos como o tédio matrimonial ou a traição do marido. Ozu, entretanto, talvez reagindo ao fato de a última cena de *Era uma vez em Tóquio* ter sido interpretada como melodrama – sobretudo pela sugestão de olhar sagrado da falecida esposa dirigido ao marido –, e no final de *Começo de primavera* o casal de meia-idade é mantido como que no limiar entre o sagrado e o profano, dando-nos a impressão de que os dois seriam severamente penalizados.

De fato, não são dirigidos a esse casal olhares de estranhos que consolam, como o da nora de *Era uma vez em Tóquio*, e nem mesmo olhares sagrados que lançam sua proteção da outra margem, do longínquo além.

Nesse momento, juntos na janela da casa alugada, os dois contemplam numerosos vagões engatados numa longa composição, que vão do interior para Tóquio, reverberando seu negror na contraluz.

A cena dos vagões é como uma intromissão de espaço caótico, típica de Ozu, e certamente é um procedimento que rechaça o nosso desejo de nela encontrar algum significado. Assim sendo, a cena do casal que, em silêncio, apenas observa os vagões representa não uma reconciliação ou uma trégua momentânea, mas sugere-nos que o homem é um ser ínfimo cuja única saída é prosseguir com sua própria vida, experimentando quase imperceptíveis repetições e deslocamentos.

A cena final de *Começo de primavera* é apropriada para o propósito de inversão de Ozu, pois associa os já pressentidos olhares fúnebres e a salvação sagrada com o melodrama, como já acontecera em *Era uma vez em Tóquio*. Esse aspecto prova, de modo irrefutável, que se trata de um "anti-*Era uma vez em Tóquio*".

Ozu parece tornar patente, dessa maneira, o desejo de que seu universo cinematográfico se constituísse de uma cadeia circular de *remakes*, pois, apesar dos limites que percebia neste mundo, alternava repetições e deslocamentos, porém sem exauri-los inutilmente. Quando falamos de suas obras, somos obrigados a afirmar, tautologicamente, que são típicas de Ozu, porém dizer isso expressa nosso temor de nos perdermos num labirinto sem saída, presos em seu círculo de *remakes*, ao mesmo tempo em que define o intenso prazer que sentimos ao assistir a seus filmes.

Assim, Ozu vai acumulando ousadamente *remakes* de suas próprias obras, até alcançar os últimos anos de sua tão breve existência.

Dias de outono

Em que momento Ozu teria se conscientizado de sua própria velhice? Se a vida é constante repetição e defasagem, o homem aproxima-se de sua morte sem sequer questionar a velhice. Talvez morrer nessa situação seja a maneira mais natural e quem sabe também a mais ideal.

No entanto, Ozu é uma pessoa que pode ser associada com a palavra velhice. Era certamente uma pessoa fascinada pelo envelhecimento do homem, se levarmos em consideração que, mesmo quando jovem, já imaginava idosos como protagonistas de seus filmes.

Pai e filha foi o primeiro filme em que o diretor assumiu conscientemente um protagonista idoso, um professor de faculdade com 56 anos de idade, segundo o roteiro. No entanto, se considerarmos que, no ano de lançamento desse filme, Ozu contava apenas 46 anos, não creio que o diretor o tenha concebido de modo a vinculá-lo particularmente à sua própria velhice.

É mais provável que em *Pai e filha* o diretor tenha tomado de empréstimo a noção de "envelhecer" para realizar um filme tipicamente seu – uma grande e irônica ficção. Digo isso porque, para Ozu, expressar a própria velhice era uma atitude muito arriscada, que o levaria a dar as costas ao cinema, uma vez que o cinema se insere num gênero comercial que baila ao sabor dos ventos, uma mídia que precisa seguir continuamente os modismos e, portanto, um produto a ser consumido por jovens, que usufruem do privilégio de absorver todas essas novidades sem dar o menor sinal de confusão.

Mesmo assim, era inevitável que a obra de Ozu fosse considerada anacrônica. Afinal, ele realizava um cinema que não pertencia a seu tempo, esmiuçando a fórmula de repetição e deslocamento, sobretudo quando empreendia *remakes* de seus próprios filmes. O diretor sabia perfeitamente que seu modo de fazer cinema era desvantajoso, mas, ainda assim, arriscou-se não só a desafiar como também a anular o privilégio concedido à juventude. Ao contemplar o mundo pelos olhos de um ser humano idoso, situado no limiar da morte, não estaria Ozu procurando questionar o cinema que se encontrava à deriva do tempo e também o volúvel desejo do espectador?

Certamente a ironia de mostrar pessoas de idade avançada reforçava uma estratégia típica de Ozu. O ser humano à beira da morte, com o olhar de quem se encontra no último alento, nos fala como se nos transmitisse um testamento, e somos incapazes de ignorar seu testemunho. Sem nos darmos conta, os nossos sentidos se aguçam e toda a nossa atenção volta-se para esse que nos fala. Justamente ao apontar a superioridade de quem se encontra no limiar da morte e render-se ao idoso que, com sutis ironias, revela sua familiaridade com o sagrado, Ozu logrou fazer de seu cinema algo singular, uma rara exceção.

Também em *Pai e filha*, o protagonista já idoso conversa com um amigo. Há, nessa cena, um diálogo que se diverte com os pontos cardeais e, apesar dessa ironia despretensiosa sobre dois velhos, temos aí uma estratégia típica de Ozu. As direções norte, sul, leste e oeste são definidas de acordo com o ponto de referência de quem fala, e por isso viram facilmente pomo de discórdia, o que torna a cena cômica. No entanto, ao fazer com que esse diálogo soe como uma pia-

da casual de velhos, Ozu utiliza na verdade essa fala para mostrar-nos, astuciosamente, que, por ser contraditória, a realidade caótica em que vivemos só pode ser mostrada por meio da relativização.

A ironia velada na figura dos velhos também pode ser facilmente apreendida na cena casual entre o velho e as crianças. Quando estas percebem que o homem é ligeiramente surdo, chegam-se ao ouvido do velho e passam a ultrajá-lo: "Bobão...". Diante da passividade do velho, as crianças gritam novamente "Bobão!", e quando finalmente o velho volta o pescoço, as crianças saem em disparada. Em seguida o velho começa a rir alto, como se nada tivesse ocorrido.

Por que, ao vermos essa cena, sofremos uma indescritível desorientação e, ao mesmo tempo, uma enorme inquietação? Sentimo-nos assim por causa de nossa incerteza sobre o fato de o velho ter escutado ou não o que as crianças diziam? O velho realmente ouviu o que as crianças gritavam? Porém, o velho apenas ri despreocupadamente, e sua expressão fisionômica não revela nada. Como se adivinhasse nossa inquietação, ele gargalha de modo a nos fazer supor sua senilidade, já que seu riso pode ser interpretado como sinal de demência. É esse tipo de humor negro que indica a superioridade do idoso que se encontra a caminho da santificação: neste mundo em que só podemos nos expressar de maneira relativa, se há alguma coisa a ser considerada absoluta é a existência do idoso que se aproxima do fim, e também a revelação de que nenhum ser humano escapa da morte.

Apesar de Ozu vir fazendo filmes irônicos protagonizados por velhos, chegou o dia em que ele próprio tomou consciência dessa verdade da vida, da sua própria velhice e da inevitável aproximação da morte. O filme que torna clara essa conscientização foi lançado em 1960: *Dias de outono* (*Akibiyori*).

Esse também é um *remake* e, como não poderia deixar de ser, integra seu "círculo de *remakes*". Trata-se de uma repetição e imitação de seu filme *Pai e filha*. Repleto de humor, *Dias de outono* dá claramente a entender que é o anti-*Pai e filha*. Ozu tinha nessa ocasião 57 anos, a mesma idade do professor universitário de *Pai e filha*, e, portanto, já não se escondia na velhice, como em *Pai e filha*, mas colocava a si próprio, nesse filme, como um velho.

A obra inicia-se com um cenário apropriado para um drama familiar de Ozu, que, nesse caso, é uma cerimônia budista em que a viúva e a filha lembram o sétimo ano do falecimento daquele que foi marido e pai. Três amigos de meia-idade que estudaram com o falecido comparecem à cerimônia e, preocupados com seu futuro, tentam arranjar um novo casamento para a viúva e, ao mesmo tempo, um marido para a filha. Esse é o argumento central do filme.

O viúvo em *Pai e filha* era o pai, professor universitário; em *Dias de outono*, o pai é substituído pela mãe, porém a trama em que a viúva finge um novo casamento para que a filha decida-se a se casar assemelha-se tanto nos dois filmes que podemos dizer ser a mesma. Há, no entanto, uma forte intenção seqüencial, pois a atriz que interpretara o papel de filha em *Pai e filha* desta vez faz a viúva.

Ao mesmo tempo em que esses títulos se inserem numa relação de *remakes* encadeados, se considerarmos o espaço de 11 anos que os separa, percebemos que, enquanto em *Pai e filha* o envelhecimento do ser humano parecia uma ficção confortável, em *Dias de outono* em algum momento ocorre um deslocamento. Assim, não é estranho

pensar que, no segundo filme, Ozu apropriou-se de seu próprio processo de envelhecimento. Percebemos, nesse filme, a sátira do triste envelhecimento, com toques de um humor tão cruel que chega a ser trágico.

Há, por exemplo, uma nítida desestabilização na proporção de sagrado e profano. A viúva e a filha de *Dias de outono* não são tão sacralizadas como o viúvo de *Pai e filha*; pelo contrário, pode-se dizer que chegam a ser menosprezadas como existências manipuláveis.

De fato, os dois homens que se vangloriam de conhecer a vida zombam do colega solitário, ironizando-o como pretendente da viúva. Tentam, ainda, arranjar casamento para a filha. Essa é uma das tramas do filme, que trata exatamente daquele gênero de desejo mundano que se traveste de caridade insolente e, nesse caso, desestrutura e fere o vínculo sagrado entre viúva e filha. Esse modo de inverter as narrativas sagradas reveladas em *Pai e filha* e, principalmente, em *Era uma vez em Tóquio*, fazendo-as retornar ao patamar de narrativas profanas, é uma prova de que Ozu certamente sentia na pele o seu próprio envelhecimento.

A cena em que os dois homens bebem saquê no bar, e se entusiasmam maquinando para que o terceiro amigo se declare à viúva, sugere a idéia de que os seres humanos, que deveriam se tornar santificados com a entrada em anos, ao contrário, mergulham muito facilmente em abismos profanos. Logo depois, o terceiro amigo aparece no bar. Os três sentam-se no balcão e, imitando-se mutuamente, bebem saquê como se estivessem em uma pantomima. Porém, essa encenação de repetições absurdas nos leva à associação com as comédias *nonsense* que Ozu praticou na época do cinema mudo.

Dessa vez, porém, não ocorre nenhum tipo de deslocamento, ou seja, a previsível *gag* da repetição, nem ecoam ociosamente no ar suas risadas. Em lugar disso, apenas são repetidos gestos sem nenhum significado. Essa cena mostra-nos como entedia-se e desespera-se a gente mundana incapaz de reconhecer qualquer deslocamento em seus corpos que definham.

Ozu, que sempre descreveu o idoso como figura sagrada, ao atingir ele mesmo essa fase percebeu que o envelhecimento não passava de uma desolada repetição e que já lhe era impossível, então, detectar nele qualquer deslocamento, a exemplo dos três homens no bar com seus gestos *nonsense* de imitação. Assim manifesta-se a ironia de Ozu à inexorável velhice.

A existência modesta da viúva e de sua filha torna-se, num certo momento, alvo de zombaria para os homens de existência vulgar. A filha acredita que a mãe vai se casar com um dos amigos de seu pai. A mãe, por sua vez, também acredita que a filha vai casar-se com alguém de quem ela realmente gosta. Esse tipo de trama já fora desenvolvido em *Pai e filha*, mas naquele filme o pai realmente deseja que a filha se case e, por isso, finge casar-se: a falsa encenação gera uma tensão teatral que provoca, na filha, ciúme próprio de uma mulher. No entanto, em *Dias de outono* ocorre apenas um intercâmbio desencontrado de informações entre viúva e filha, que, como peças de um jogo de xadrez, são manipuladas impiedosamente para divertir outras pessoas.

Esse *remake* mostra o espírito de contenção de Ozu, que pune a viúva e a filha, fadando-as a um infeliz desencontro, e com isso nos faz esquecer os protagonistas de *Pai e filha*, no qual a encenação do

pai provoca um sentimento incomum na filha e culmina na sugestão da sexualidade primitiva entre os gêneros. A trama de viúva e filha acaba por destruir a tensão teatral, e, mesmo redundando numa descrição de seres medíocres e insalubres, Ozu mostra-se capaz de aturá-los com benevolência, justamente por ter ele próprio alcançado semelhante idade.

É evidente que os homens motivados apenas por jogos e zombarias também recebem a sua penalidade. Se a vida é um jogo, como afirmavam esses homens, todas as pessoas poderiam ser tratadas igualmente como peças de xadrez e, portanto, todos os seres seriam sacrificáveis. Quem poderia dizer se tal situação representa ou não a essência da humanidade? A cena em que uma amiga da filha visita um dos homens e o repreende por ter destruído o lar da viúva, antes "sagrada" do ponto de vista do filme, é uma espécie de farsa em que uma mulher moderna, portanto secular, faz de joguete os homens que com o passar dos anos vangloriam-se de conhecer a vida. Essa cena pode ser considerada uma ironia de Ozu, que admite assim a total igualdade de condições dos seres humanos.

O desencontro entre a viúva e a filha logo é resolvido: a segunda casa-se com o homem que ama, enquanto a primeira recusa uma proposta de casamento, mas, como no filme *Pai e filha*, em que os protagonistas vão para Kyoto e fazem dessa viagem uma despedida, em *Dias de outono* viúva e filha visitam a terra natal do falecido marido e pernoitam em uma hospedaria de familiares. Ozu realiza, assim, uma sobreposição de imagens.

Apesar de essas serem obras com estreita correlação, as disparidades e os deslocamentos são tão grandes que nos provocam desconforto e estranhamento. A cena da mãe e da filha que dormem lado a lado no quarto do balneário é descrita com simplicidade quase vulgar e em nada lembra a hospedaria de Kyoto em que pai e filha pernoitaram, bem como os pressentimentos e fantasias que nos causavam arrepios. No quarto do balneário, escuta-se uma conversa sobre a repulsa da filha em relação ao casamento da mãe:

> MÃE Você... disse, outro dia, que achava repugnante eu me casar novamente, não é mesmo?
>
> FILHA É. Mais deixe isso pra lá. Desculpe-me ter falado aquilo.
>
> MÃE Sabe, no fundo em também concordo com você.
>
> FILHA ... *(olha com ar interrogativo)*
>
> MÃE Eu realmente prefiro ficar só.
>
> FILHA Mas mãe...
>
> MÃE Para mim, basta o seu pai. De agora em diante vou ficar sempre com ele. Está tudo bem...

Quando a filha diz: "Mas mãe...", logo esta responde: "Não pense que eu menti para que você se casasse, está bem?", e continua: "Você me entendeu, não é mesmo? Você compreende, não?", enquanto a filha deixa escorrer algumas lágrimas. Na cena em que as duas se reconciliam, o diretor não viu necessidade de inserir nenhuma imagem de vaso flutuante na claridade lunar. A relação entre viúva e filha não provoca qualquer desejo intangível nosso ao assistir ao filme. Sua enorme simplicidade não deixa margem para que nossa imaginação trabalhe, mas, por outro lado, Ozu nos fala, à sua maneira típica, sobre o cruel e implacável envelhecimento do ser humano.

Na manhã seguinte, a humilde viúva e a filha vão para o lago em que, muito tempo antes, passearam com o marido ainda vivo. A imagem desse lago em meio às montanhas, iluminado por raios de sol, parece uma fotografia de cartão postal tirada de um ponto de vista anônimo, assumindo caráter de paisagem sagrada. Esse lago será utilizado como pano de fundo para que um grupo de garotas em excursão escolar pose para uma foto de lembrança, e é pouco provável que essa paisagem seja contemplada pela viúva ou pela filha: trata-se, antes, de uma paisagem impessoal, típica de Ozu.

Sabemos perfeitamente que nesse cenário fotográfico existe uma metáfora. Subentende-se nele a metáfora da separação, a foto que se converterá em recordação de todas as pessoas que lá estão, e que, aliás, um dia morrerão. Antes de pôr abaixo a sua própria concepção de drama familiar, Ozu sempre utilizava a foto comemorativa de toda a família reunida: era uma formalidade que jamais deveria ser omitida.

Em *Dias de outono*, porém, não há nenhuma foto de viúva e filha. O diretor substitui essa imagem pela pose de anônimas jovens excursionistas, que não possuem qualquer vínculo com as protagonistas. É provável que esse registro do impessoal refletisse uma mudança espontânea e um desenvolvimento natural do próprio Ozu no momento de conscientização de seu envelhecimento. As garotas da excursão remetem à própria juventude da viúva e da filha casadoura, que, ao contemplarem essa encenação para uma foto de recordação, sentem-se muito distantes daquele momento de suas vidas, e percebem-se, então, mais próximas da morte.

Essa constatação não se restringia apenas à viúva e à filha. Ozu

queria nos mostrar, com um leve toque de humor e ao mesmo tempo de modo sério, que, ao nascer, o ser humano torna-se imediatamente uma existência que caminha gradativamente para a morte.

A cena em que mãe e filha sentam-se à mesa e conversam tranqüilamente num restaurante próximo ao lago também pode ser vista como imagem de um ponto de vista impessoal. Como se estivessem tirando a foto de registro da separação, mãe e filha, que logo irão se separar, olham-se de frente, mas como a imagem exibe as duas simultaneamente, nos dá a impressão de que elas estão se olhando ao espelho.

Quando as duas contemplam o lago e lembram a época em que toda a família estivera naquele local, somos invadidos por forte inquietude, provocada pelo modo estranho em que a cena é tomada, que nos faz duvidar do que acabamos de ver. Na tomada da filha que observa igualmente o lago da janela do restaurante, ela tem seu olhar voltado para a direita da tela, enquanto o olhar da mãe volta-se para o lado contrário da tela.

Nesse instante, nós, espectadores, não sabemos em que lado se encontra o lago e, de um momento para outro, nos sentimos completamente desorientados, como se nos faltasse o chão. Porém, se nos colocarmos na posição da mãe e da filha, logo entenderemos essa tomada como algo extremamente natural. A encenação nos parece truncada porque tomamos como referencial nosso próprio ponto de vista e é assim que estamos acostumados a ver cinema.

Mesmo que admitamos que uma ficção poderia tomar a liberdade de fazer mãe e filha olharem para o lago a partir do mesmo lado da tela, também nós temos a impressão de estar olhando para

o lago desse mesmo ponto, o que nos tranqüiliza. No entanto, será que o espectador, que contempla a cena desse lado da tela, teria o direito de colocar-se no lugar da mãe ou da filha, impondo-se ao filme como outro personagem?

Esse era um dos motivos de Ozu afirmar que o cinema era expressão do caos. Por detestar o ponto de vista egocêntrico do espectador, o diretor sempre advertiu que o cinema não passava de engodo e, assim, ironizou-o o tempo todo.

Nesse sentido, o cinema de Ozu sempre foi um espelho incomum, que jamais refletia o espectador. Dessa maneira, será que nós, espectadores, conseguimos ver de fato o que esse espelho, que não mostra a nossa imagem, pretende nos mostrar? Uma coisa é certa: não podemos penetrar o universo cinematográfico de Ozu se não acreditamos na existência de um espelho mágico e em nossa capacidade de ver o que não pode ser visto. Isso porque não somos nós, espectadores, que vemos o filme de Ozu, mas é o filme de Ozu que nos observa.

Após a viagem rememorativa de *Dias de outono*, vemos um decalque da trama de *Pai e filha*, ou seja, temos a cerimônia de casamento da filha. No entanto, em *Dias de outono* a cerimônia de casamento é mostrada com extrema indiferença, como se pretendesse obscurecer intencionalmente o cenário infinitamente belo da despedida de pai e filha.

É claro que em *Dias de outono* também há uma cena de registro fotográfico típica de Ozu, mas a imagem da mãe que olha atentamente a filha vestida de noiva é composta de modo tão simples que nos transmite a idéia de que elas são apenas duas estranhas. Essa cena não tem qualquer intenção especial de mostrar o papel de

"mãe da noiva". Assim, nem mãe, nem amigos do falecido pai, nem amiga, presentes na cerimônia, são mostrados em destaque. E, como não poderia deixar de ser, Ozu em nenhum momento encena uma cerimônia de casamento como algo a ser comemorado.

Quando o casamento põe fim a todo um universo de possibilidades do destino da mulher, sobrevém uma certa melancolia. Os homens que se gabavam de saber tudo da vida tomam saquê e ocupam-se então, animadamente, do casamento da viúva, mas dessa vez consideram-na um ente sacralizado e relaxam ao se reassegurarem de sua condição de seres mundanos, pois sabem que serão sacralizados apenas no dia de seus respectivos funerais.

No entanto, em torno de pessoas sacralizadas como a viúva, aninham-se a sombra e o cheiro da morte. A viúva encontra-se só em seu apartamento na noite do casamento, mas pode-se dizer que esse cenário guarda profundas relações com aquele no qual descansa o protagonista de *Pai e filha* após casar a filha. Até o dia anterior ele morava com ela, e agora, sozinho, descasca uma maçã. Apesar de essas duas obras estabelecerem repetição e *remake*, há aí de súbito uma inversão e um deslocamento.

A cena da maçã causa-nos empatia. Ao contemplá-la, o espectador compartilha o gesto de descascar a maçã, sente o seu aroma e até imagina a resistência do fruto contra seus dentes. Quando o pai pára de cortar a maçã, inclina a cabeça para baixo, como que para suportar a tristeza da separação da filha, e assim, também nossos ânimos arrefecem.

Em *Dias de outono*, porém, há uma nítida diferença. Talvez por a viúva ser retratada como uma pessoa sagrada, nós a percebemos

como uma existência distante e sem qualquer elo conosco; e, portanto, não imaginamos compartilhar algo com ela. O episódio em que a moça de atitudes modernas, amiga da filha, aparece a altas horas e, esbanjando vivacidade, procura consolar a viúva, acaba por intensificar nossa impressão de que até mesmo a solidão da viúva é sacralizada.

No final, após ficar só, a viúva senta-se imóvel na almofada. Seu rosto não denota nem alegria nem tristeza, é apenas uma expressão que se desmonta em ambigüidade. E mais do que expressar tristeza por casar a filha, pode-se dizer que a sua fisionomia manifesta a tristeza de separar-se de sua condição de mulher, pois agora sua vida terminara e a ela não mais seria permitido agir como pessoa mundana.

Seu casamento, que não passava de um jogo de mentiras, já nos parece um fato longínquo, e até as conversas arrogantes dos amigos vulgares tornam-se, a partir daí, uma lembrança saudosa. Embora esteja obviamente viva, à viúva só resta viver em companhia do marido morto e por toda parte projetar sombras e trescalar odores de morte.

Essa existência solitária da viúva não seria mera sobreposição da figura do velho que, em *Era uma vez em Tóquio*, após perder sua esposa, descobre-se solitário? O velho que perde a esposa de longos anos pode ser considerado uma pessoa feliz. Enquanto o olhar da esposa morta contempla-o do longínquo além sagrado, ele pode até conversar com ela. No entanto, para a viúva abandonada pela filha não há, em parte alguma, um subentendido olhar do além, restando-lhe somente olhar-se com os próprios olhos.

Em *Dias de outono*, Ozu atingiu provavelmente aquilo que, para ele, seria a própria expressão da velhice, pois suas imagens observavam seu envelhecimento com seus próprios olhos. Todos os acontecimentos deste mundo não passam de repetições e sutis deslocamentos, e se, no final, ocorrer um deslocamento maior, esse será o da nossa própria morte, que não admite repetição. Nesse sentido, em *Era uma vez em Tóquio*, o olhar sagrado do além não passa de uma ficção feliz que nos permite acalentar o sonho de envelhecer. Por sua vez, Ozu, ao sentir a idade avançar, em algum momento teve o seu sonho realizado.

Como que para justificar sua nova visão da velhice, em *Dias de outono*, a última seqüência é demasiado forte e só resta ao espectador assisti-la em estado de completa perplexidade. Após a cena em que a viúva encontra-se sentada imóvel e sua expressão vai tornando-se ambivalente, a montagem introduz a imagem do corredor do apartamento e o filme chega ao fim.

Para descrever essa última cena, Ozu escreveu no roteiro apenas uma única linha indicativa: "Ninguém, desolação", mas a imagem mostrada não transmite essa *nuance*. Ao contrário, o corredor de concreto fracamente iluminado e sem nada de especial, uma matéria fria, afasta qualquer empatia e ao mesmo tempo nos rouba o desejo de encontrar significados para a cena.

Se essa cena fosse montada de acordo com o roteiro, nos remeteria, de forma saudosa, à cena final de *Pai e filha*, pois ambos os desfechos retratariam a mesma condição solitária. No filme mais antigo, após o pai descascar a maçã e inclinar a cabeça para baixo, surge o mar noturno, completamente deserto. Trata-se de uma pai-

sagem tomada de um ponto de vista impessoal, e seu significado é infinitamente aberto, cabendo-nos contemplar silenciosamente o impacto regular das vagas. Apesar de, em *Pai e filha*, a última tomada partir de um ponto de vista anônimo, com certeza é pensada para nós e se oferece ao nosso olhar.

Em contrapartida, a cena do corredor deserto certamente ignora o nosso olhar. Essa matéria fria e inorgânica não nos remete a nenhuma imagem, e por conseguinte, mesmo que essa paisagem nos observe, na verdade, é o desolado corredor noturno que fixa seu olhar em nós, espectadores.

A obra de Ozu é essa extraordinária imagem especular que ao projetar sobre a tela a sua luz jamais reflete a nós espectadores, que nos encontramos à sua frente. Essa linguagem, que evidenciava a solidão e a ironia da velhice, dominou a última fase do diretor.

Ozu comparou-se certa vez a um fabricante de *tofu* e afirmou que vivia realizando meras repetições. Mas é preciso lembrar que o ser humano é incapaz de fazer duas coisas exatamente iguais. Quando menos se espera, aquilo que deveria ser idêntico gera, espontaneamente, deslocamentos, e mesmo entre as obras que pareciam amalgamar-se em um grande círculo encontramos diferenças fundamentais. Tal fenômeno reafirma a efêmera condição humana, que obriga todas as coisas a um infinito ciclo de transformações.

A velhice encenada pelo diretor Yasujiro Ozu

Ozu é uma pessoa que pode ser associada à palavra velhice. Para Ozu, a idade avançada trazia a sábia serenidade, e, portanto, o diretor pôde fazer graça com ela de forma magnífica.

O DESTINO DAS REPETIÇÕES E DESLOCAMENTOS

A rotina tem seu encanto[20]

Os últimos anos da vida pessoal de Ozu ensejaram uma fase serena de repetições e deslocamentos, assim como suas obras cinematográficas. Na verdade, em comparação com sua produtiva cinematografia, não há quase o que relatar em sua biografia, senão uma sucessão de lacunas. Excetuando-se suas experiências como soldado e a detenção em Cingapura durante a guerra, Ozu usufruiu uma vida segura e serena.

O diretor fixou residência nas montanhas silenciosas de Kitakamakura, que se tornaram, muitas vezes, locações de seus filmes. Morava com a mãe, que teve uma longeva vida, falecendo aos 86 anos. Ninguém duvidava que também Ozu teria uma vida longa.

É possível reconhecer seu modo de vida harmônico e tranqüilo a partir de um aforismo bem-humorado e típico dele, e citar mais uma vez as seguintes palavras, vazadas em estilo proverbial:

> Em relação à minha vida pessoal: nas coisas triviais, sigo a moda; nas fundamentais, sigo a moral. Em relação à arte, sigo a mim mesmo (...)

A fala acima caracteriza o diretor com tanta clareza que chega a nos causar intranqüilidade, sem que saibamos o motivo. Qualquer pessoa ficaria, decerto, profundamente desconcertada com o uso banal que o diretor fazia da palavra "arte" na frase "Quanto à arte, sigo a mim mesmo". Chamar o cinema de Ozu de "arte" é denominá-lo por meio de palavras inócuas, pois sabemos muito bem que a sua

é uma arte extraordinária, de uma estranheza inconfundível, uma operação que modifica radicalmente e faz do direito o avesso, do cinema um anticinema.

Em 1962, aos 58 anos, Ozu lançou *A rotina tem seu encanto* (*Samma no aji*). Será que alguém teria previsto aquela como sua última obra? Infelizmente, esse foi um legado vindo cedo demais, assim como seus anos maduros foram muito breves.

Ozu não sabia, é claro, que esse seria seu filme derradeiro. O universo cinematográfico nele contido – do qual só se pode dizer tautologicamente ser típico dele – é delineado exatamente como se o diretor estivesse alinhavando reminiscências e experimentando repetições na medida certa, e assim essa obra torna-se, muito adequadamente, sua última produção. A obra de Ozu é uma série infinita de elos encadeados. Seu núcleo reside em um conjunto de obras do gênero drama familiar, a começar por *Pai e filha* (*Banshun*), seguido de *Também fomos felizes* (*Bakushû*)[21] e *Dias de outono* (*Akibiyori*), chegando a *A rotina tem seu encanto*, cujo argumento principal é o casamento da filha. Desnecessário dizer, aqui, que o mais importante não é a protagonista, a filha casadoura, mas sim o tema da tristeza da separação dos pais que a perdem.

Mesmo *Era uma vez em Tóquio* poderia, logicamente, ser somado a esse conjunto. Embora não haja nesse filme o tema do casamento de uma filha, se pensarmos na narrativa da separação de um casal pela morte da esposa, podemos intrepretar, evidentemente, o mesmo tema. É a separação entre as pessoas o que Ozu procurou narrar, como contínua repetição, no interior desse ciclo de obras importantes.

Seu último filme, *A rotina tem seu encanto*, parece retomar *Pai e filha*, o título inicial dessa genealogia, com o qual, aliás, assemelha-se bastante. Modificando ligeiramente o modelo inicial, Ozu empreendeu uma re-visitação com um olhar próprio de quem estava envelhecendo. Ainda que não tivesse previsto sua própria morte, deve ter sido uma felicidade para o diretor ter realizado uma obra como essa. Sem perceber a proximidade da morte, repetiu mais uma vez seu próprio universo cinematográfico, como se o revivesse e o comemorasse: nunca houve, na história do cinema, um trabalho derradeiro tão abençoado e gratificante.

O pai de *A rotina tem seu encanto* é um personagem que trabalha na rotina de inspetor, numa fábrica da periferia de Tóquio, após ter servido na Segunda Guerra Mundial como capitão da marinha. Com a derrota militar, termina todo um modo de vida, mas havia, ainda, um trabalho a ser executado por esse homem idoso: finalizar seu papel de pai aos olhos da sociedade e fazer casar-se a filha, responsável por tudo no lar após a morte de sua esposa.

O filme inicia-se com a tomada de uma gigantesca chaminé da estação termoelétrica onde o pai trabalha. Essa era uma imagem anônima típica de Ozu, que não esclarece quem a estaria contemplando. Percebemos algo de estranho nessa tomada porque nos fundamentamos em nosso próprio ponto de vista, porque avaliamos tudo sempre a partir de nosso olhar. Porém, mesmo considerando o ponto de vista humano como algo inexistente, a expressão cinematográfica reflete o extremo caos do mundo, transmitindo firmemente a impressão de que este mundo existe de maneira independente de nosso olhar e de nossas opiniões.

Ainda assim, a seqüência do escritório de fábrica na qual o envelhecido pai aparece pela primeira vez é algo caótica e nebulosa. Na cena em que ele conversa com uma funcionária, os olhares que os personagens trocam entre si deslocam ambiguamente seu ponto de vista, e não se definem as relações espaciais entre seus corpos: seus olhares parecem flutuar no ar, provocando no espectador uma desagradável sensação de náusea.

É claro que uma sensibilidade tão aguda, que se abala por coisa tão insignificante, não é exatamente o que se requer de quem assiste a um filme. Não há necessidade de duvidarmos de nada: vemos um escritório com um espaço bem definido, e a encenação de dois personagens dialogando nesse lugar. Mesmo assim, se o espaço aparenta desestabilização e percebemos distorção nas figuras dos personagens, isso se deve à posição da câmera.

A maior parte dos diretores de cinema teme a descontinuidade e a opacidade de imagens como essa. Eles procuram, ao contrário, uma única narrativa cristalina que contenha um princípio ordenador da realidade caótica que lhes aparece aos olhos. Assim sendo, representam os personagens de pontos de vista que parecem cruzados, montando-os depois como se dialogassem de fato. Entretanto, Ozu negava esse procedimento cinematográfico, classificando-o de engodo. Por meio da distorção do fluxo-seqüência de imagens e de sua desestabilização, tentava indicar a ambigüidade ilimitada, caótica e efêmera da expressão cinematográfica.

Seria bom deixarmos os nossos próprios pontos de vista e nos entregarmos ao transcorrer do tempo que pulsa nas imagens de Ozu. Perceberíamos, desse modo, nossas próprias vidas imersas no

caos do mundo e nos confortaríamos pelo fato de que os personagens do filme, assim como nós, são existências flutuantes e efêmeras: sem o notar, nos integraríamos e nos dissolveríamos na unidade. Esse é o deleite provocado pelos filmes de Ozu.

Já próximo da morte, mas ignorando o fato, Ozu decerto repetiu e rememorou seu universo cinematográfico com um olhar ulterior: coloriu de modo ainda mais vigoroso *A rotina tem seu encanto* de sátira e ironia, descrevendo todos os personagens como profanos e triviais e não se deixando influenciar pela condição sagrada de sua idade avançada. Podemos compreender assim esse filme e seus deslocamentos e estranhezas tão radicais, jamais vistos em suas obras.

Dentre os tantos pais idosos que tornou seus personagens, Ozu nunca havia mostrado um que se comportasse com tanta trivialidade e passividade, pois inexiste no ator desse filme, aqui, qualquer tentativa de interpretação. O protagonista de *Pai e filha* tenta casar a filha que tivera seu casamento postergado fazendo de conta que ele próprio casar-se-ia novamente, mas em *A rotina tem seu encanto*, Ozu já não recorre a uma encenação desse tipo: o drama incomum, capaz de sugerir relação incestuosa entre pai e filha, já é como o sonho de um passado distante.

O mesmo acontece com a filha de *A rotina tem seu encanto*. Trata-se, uma vez mais, de um retardamento, pois o jovem pretendente para casamento encontra-se próximo, mas não é percebido: quando ela declara-se, resoluta, ele já está comprometido. Outro filme que desenvolve história semelhante é *Também fomos felizes*, mas nele a conclusão é diferente, pois a moça, que também não percebera estar apaixonada, acaba casando-se com o rapaz, ou seja, a heroína é sacralizada,

protagonizando um final feliz ao modo melodramático. Entretanto, em *A rotina tem seu encanto*, todo o problema não passa de dessincronia, e logo a filha aceita, como se nada tivesse acontecido, ser apresentada a outro rapaz com o qual se casa, com uma desfaçatez mundana.

Com seu olhar ulterior, Ozu provou que em todos os casamentos de seus filmes, que formam uma cadeia, é irrelevante um final feliz ou não. Isso não se restringe a casamentos; para o Ozu dos últimos anos, todos os acontecimentos humanos são percebidos sempre de uma distância igual. Esta também é a razão de o diretor ter caracterizado seus protagonistas, de forma geral, com uma trivialidade mundana.

Em *A rotina tem seu encanto*, o enredo era composto não apenas do casamento da filha, mas também das reminiscências do pai. Reapresentam-se aí vários episódios de obras anteriores – festas de associações de ex-alunos e confraternizações de colegas de trabalho –, que se revelam o próprio testamento do cinema de Ozu.

O pai e seus antigos amigos ficam sabendo que seu ex-professor de ginásio encontra-se em Tóquio e o convidam para uma pequena reunião de ex-alunos, mas não porque alimentassem grandes saudades daquele mestre de outrora, depois de 40 anos de formados. Como os homens cheios de si que aparentavam saber tudo da vida em *Dias de outono*, seu objetivo era apenas se divertir com a confraternização, passatempo de uma noite. Entretanto, ao ver o professor embriagar-se, os envelhecidos ex-alunos perdem a naturalidade. Ozu preocupou-se até o fim de sua trajetória com essas cenas mundanas de confraternização, justamente porque assemelham-se demais às nossas vidas.

Mesmo que não nos lembremos muito bem dos longínquos dias de ginásio, sentimos saudades desse passado congelado. O tempo muda a cada segundo, e assim desconhecemos nossa existência presente: para evitar a ansiedade provocada por tanta indeterminação, nos afeiçoamos a um tempo imóvel, completamente extinto, e o recordamos, saudosos. Esse é o sonho de revivescência promovido nas confraternizações, e quando estas terminam, resta-nos apenas a confrontação com um passado que não se repete jamais – e assim nos desiludimos. A melancolia é, com certeza, o destino final dos encontros de ex-alunos e congêneres.

Ozu repete algumas vezes as confraternizações, mas não se restringe aos encontros de ex-alunos, incluindo também os de colegas de uma firma. Nelas não deixava transparecer qualquer laivo de sentimentalismo ou nostalgia, pois provavelmente enxergava a verdadeira crueldade da vida nessas figuras que, sem saber de seu presente, apóiam-se mutuamente em um passado que nunca voltará.

Na verdade, findo o encontro de ex-alunos, o pai e um dos antigos amigos acompanham o professor embriagado e chegam a uma venda de macarrão chinês da periferia. O mestre havia aberto aquele comércio com a filha ainda solteira e lá viviam pobremente. Nesse sentido, mais que dizer que a confraternização fazia lembrar um passado saudoso, tratava-se, ao contrário, de um espelho impiedoso que refletia a realidade nua e crua. Ao envelhecer, o olhar de Ozu fixava-se dessa maneira rigorosa nos personagens.

O verdadeiro tema oculto nas profundezas da obra-prima *A rotina tem seu encanto* é, decerto, algo maior, que transcende claramente o nível do drama familiar de separação e tristeza pelo casamento

da filha. Essa verdade nos será revelada na cena em que o pai, que servira como capitão na guerra, encontra um soldado que comandara e, lembrando-se dos tempos antigos, confraterniza-se com ele com saquê.

Antes disso, porém, os ex-alunos cotizam-se para entregar algum dinheiro ao antigo professor, que levava uma vida sacrificada. Na venda de macarrão, o subordinado dos tempos da marinha, que, coincidentemente, também lá se encontrava, dirige-lhe a palavra: "Comandante! E não é que é o comandante?". O ex-subordinado convida-o a um bar conhecido e conversam bebendo saquê. Entretanto, essa não é a típica rememoração saudosista de um passado banal durante uma confraternização; ao contrário, recorda-se o passado inegavelmente colossal da guerra, que oprime e reduz os homens à insignificância. No diálogo de pai e ex-soldado reflete-se sem dúvida o olhar de maturidade de Ozu: nele lê-se o tempo que oscila impiedosamente e a incontornável efemeridade da condição humana.

Completamente bêbado, o soldado nem sequer menciona as razões da derrota do Japão na guerra. Pelo contrário, entusiasma-se com uma idéia disparatada: a possibilidade de o Japão tê-la vencido. O diálogo que travam revela-se de extrema ironia, na tradição de Ozu:

EX-SOLDADO Mas, comandante, se o Japão tivesse vencido, como seria hoje?

PAI Bem...

EX-SOLDADO Comandante, tanto o senhor como eu agora estaríamos em Nova York! Nova York...

PAI Será?

EX-SOLDADO É porque perdemos que os jovens de agora imitam o outro lado, dançando e chacoalhando ao som de seus discos. Se tivéssemos vencido, ah, se tivéssemos! As mulheres de olhos azuis estariam usando penteados armados de casada, ou algo parecido, e tocando *shamisen*! É o que eu digo!

PAI Mas não foi bom ter perdido?

EX-SOLDADO Será que foi?... Huumm, talvez, não é? Os imbecis já não estão nos despachando por aí, não é?... Comandante, não estou me referindo ao senhor. O senhor é diferente.

PAI Não, não...

É preciso tomar cuidado para não interpretar esse diálogo erroneamente e vituperar com língua ferina o diretor, atribuindo-lhe o conservadorismo obstinado freqüente em pessoas em processo de envelhecimento. Pois o que se oculta nesse diálogo é, justamente, um anti-historicismo que professa não haver necessariamente progresso nem seqüência racional na história da humanidade. Audaciosa, essa ironia do velho Ozu transmite-nos suas opiniões antibélicas.

Mesmo assim, por ter ultrapassado bastante o tempo normal de encenação, o diálogo anacrônico de ex-comandante e subalterno que se reverenciam de modo pueril ao som do *long-play Marchas de batalhas navais*, num bar de periferia, provoca a perplexidade e o estranhamento do público em proporções inéditas. Por que teria Ozu imposto aos atores uma atuação repleta de *nonsense* em uma cena de nostalgia da guerra, que confunde vida e morte?

A atuação dos ex-militares embriagados que se reverenciam com humor faz perder de vista a tristeza sem limites e a crueldade da guerra, tornando-a um fato muito longínquo. Na atuação histriônica e nas mesuras obstinadas ao som de marchinhas militares, Ozu revela-nos, com certeza, que o mundo encontra-se mergulhado em caos sem fundamento e que a história dos homens é incerta e superficial.

Lembrar o passado não passa de ironia. Mesmo que intensificado pela saudade ou por uma perspectiva idealizadora, não há forma de fazê-lo reviver. De maneira semelhante, mesmo o presente no qual inquestionavelmente vivemos não passa de um poço de ambigüidades. Na época em que a guerra era o presente, desconhecia-se o que ela de fato era: as pessoas apenas eram levadas à loucura, expostas a pressões de teor explosivo, sem que houvesse espírito capaz de apreendê-la de forma racional.

Assim, o homem desconhece tanto a realidade como o seu tempo presente, sendo-lhe impossível falar de modo acurado sobre eles. Mesmo que consiga lembrar livremente o passado, não há como revivê-lo. Somos nós, homens, que conseguimos suportar a vida sob tais condições: com nosso passado dissociado do presente e sem qualquer perspectiva do futuro nebuloso.

Fica mais claro, agora, o que significam as palavras "repetição" e "defasagem" que interpretamos como chaves do universo cinematográfico do diretor. Ao mesmo tempo que constituem uma teoria do tempo típica de Ozu, elas fundamentam, ainda, um método capaz de sintetizar nossas existências. Para resistir à tirania do presente que progride continuamente no vazio sem que possa ser detido, suspendemos o fluxo do tempo quando insistimos em repetições, e dessa

maneira representamos o presente que vai mudando a cada segundo como uma volumosa pilha de acontecimentos, a que chamamos "passado". O tempo sonhado pelos homens é, para Ozu, uma sucessão de deslocamentos provocados ou omitidos por repetições que se estendem de modo contínuo e infinito em direção ao futuro.

Mesmo em sua última obra, *A rotina tem seu encanto*, a cena da moça que se casa, ainda que óbvia, é reiterada de modo brilhante. No filme anterior, *Pai e filha*, a moça saúda o pai em despedida antes da cerimônia: "... por um longo tempo... por tudo... agradeço-lhe por tudo...", e o pai responde-lhe: "Humm... seja feliz... é para ser uma boa esposa, viu?...". Essa cena é repetida por Ozu de modo impressionante, ao mesmo tempo deslocado e abreviado.

A moça em quimono de casamento dirige o cumprimento de separação chamando-o: "Papai...". Ele a interrompe, assentindo: "Ah, já sei..." e pronuncia umas poucas palavras, "Seja firme...", continuando, de modo casual: "Bem, vamos...". Não se trata de um diálogo capaz de sustentar de fato o drama, ou de *tour-de-force* de atores, mas de uma descrição por elipses derivadas de repetição e deslocamento, ou seja, da expressão de um silêncio levado às últimas conseqüências.

Também a cerimônia de casamento da moça, como se para trair nossas expectativas, é severamente abreviada, mostrando-se apenas a figura solitária do pai embriagado após perder a filha. Terminada a cerimônia, vemos a figura solitária do pai, ainda em fraque, no bar em que, junto ao ex-subordinado do tempo da marinha, ouviram *Marchas de batalhas navais* e desmancharam-se em reverências patéticas. A dona do bar pergunta-lhe: "De onde o senhor está voltando? – de um funeral?". O pai responde de modo extremamente

banal: "Humm, bem..., algo assim". Deve-se dizer que sobretudo nessa cena percebe-se a ironia típica que Ozu alcançou em seus últimos anos: trata-se de uma arte consumada.

Mesmo assim, os hábitos e convenções cerimoniais instaurados arbitrariamente pelo homem são curiosos e terrivelmente ambíguos. Desnecessário dizer que o fraque cerimonial é vestido tanto num casamento como num funeral: é uma peça de vestuário com sentidos extremos. Ozu representa em um mesmo traje cerimonial os sentimentos antagônicos da alegria e da tristeza. Ao mesmo tempo que deixava aflorar desse caos uma inevitável gargalhada, não podia deixar de notar a sua verdade. Pois tanto o casamento como o funeral falam da separação entre os homens, e, assim, narram de modo brilhante a extrema defasagem entre vida e morte: como vestuário cerimonial, o fraque encontra-se equilibrado sobre o fio da navalha.

Também a cena em que o pai ouve novamente o disco *Marchas de batalhas navais* é uma repetição extraordinariamente apropriada para esse filme legado, pois revela intensamente o significado e o propósito do deslocamento. Quando a dona do bar, que se parece com a falecida esposa, lhe diz: "Quer que coloque para o senhor, aquele...", o ex-comandante murmura: "Aaah...", e leva o copo de uísque à boca. Só resta ao pai suportar sozinho, enquanto a música militar ecoa no vazio, o caos ilimitado e cruel do tempo que não se detém. Uma vez findas, a longínqua guerra e a cerimônia de casamento que acabara de se consumar sem incidentes reduziam-se a um mesmo passado, e assim seriam lembradas. Tanto acontecimentos de um tempo distante como aqueles recém-experimentados,

uma vez pretéritos, projetam-se na tela de nossa mente como um único passado, e não há meio de atualizá-los senão pela memória.

Aquele bar em que trocara continências absurdas com um antigo subordinado, associado à música de *Marchas de batalhas navais*, poderia ser lembrado saudosamente tanto pelo pai cuja filha acabara de partir como por nós, espectadores. O ex-soldado e o antigo comandante que se embebedaram de saquê enquanto trocavam continências ridículas conheceram-se em meio à guerra e não tinham como compreender o momento que então viviam, podendo somente expressar-se sobre ela como passado e personificando, desse modo, a estupidez humana. Se o que está sendo sugerido é que, também em relação ao tempo que ora vivemos, superpõe-se de maneira idêntica a ansiedade resultante de nossa ignorância a seu respeito, por outro lado a cena parece anunciar, de modo singelo, a triste limitação da humanidade. Podemos pensar, assim, que o que se projeta na tela é a nossa própria condição de seres ludibriados pelo tempo continuamente mutante, não nos restando mais que externar nossa melancolia.

Ainda assim, é uma das mais belas repetições a figura do pai a embriagar-se sozinho ao som de marchas e vestido em fraque, uma roupa claramente bifuncional, que revela não haver diferença entre casamento e funeral, ou entre vida e morte. Também o modo como Ozu consumou aí o deslocamento foi fascinante: a maturidade levou-o ao ponto culminante da nitidez de seus característicos desenhos de repetições e defasagens.

Para o pai que casara a filha, provavelmente já não havia o presente continuamente cambiante, que o crivava de ansiedades. Mas

não podemos considerar felizes os que logram escapar de tais ansiedades e se tranqüilizar. No momento feliz em que o casamento da filha termina, desaparecem também as obrigações de um pai: podemos decerto pensar que, se a vida cotidiana é mera repetição, sem oscilações ou transformações, o presente nada mais é que um acúmulo de passados. Dessa forma, também nós estamos continuamente envelhecendo e nos aproximando naturalmente da morte.

Tais suspensão e estagnação do tempo determinam também as relações entre repetições e deslocamentos, tornando possível antever o resultado desse processo. Quando eliminamos as oscilações do tempo, que nos provocam ansiedade, e assim negamos a possibilidade da ocorrência de novos deslocamentos, o que se torna evidente, como deslocamento máximo, é a suspensão do tempo, ou seja, a nossa própria morte.

Não havia um traje mais adequado para expressar que vida e morte encontram-se no mesmo patamar para aquele pai que se embriaga sozinho num bar. As marchas que ouve, a cerimônia de casamento naquele dia, e também a dona do bar, que se parece com sua falecida esposa, todos esses elementos são apenas memórias, que um dia se apagarão. O pai já não espera que o tempo oscile e traga transformação: para ele, nada mais há a fazer senão aguardar tranqüilamente o último deslocamento, ou seja, a morte.

Esse é o extremo do humor alcançado por Ozu: a ironia da morte. O destino das repetições é envelhecer e esperar a morte como o último deslocamento. Mas será que todos percebem o fim último de seus incessantes deslocamentos? A morte é um deslocamento que nunca se repetirá, e trata-se de uma ficção a crença de que ela

inauguraria um novo ciclo de deslocamentos. Afinal, sucumbimos sem conhecer a nossa própria morte.

A figura do pai infinitamente solitário embriagando-se no bar não tem qualquer relação com a história do pai que perde a companhia da filha. Ultrapassando tal enredo, enxergamos de maneira instintiva a triste condição humana, que ruma para a morte sem a possibilidade de conhecê-la de antemão. Em tudo se revela aquilo que só pode ser referido como típico de Ozu: a ironia da morte.

A última tomada de *A rotina tem seu encanto* mostra o pai que retorna para casa tarde da noite. Sozinho na cozinha escura ele bebe água, mas, trôpego devido à bebedeira, desaba sobre uma cadeira. O filme termina com essa cena, de trivialidade e prosaísmo extremos, como se o diretor se recusasse a provocar fortes emoções. Comparemos essa cena com a última imagem do filme anterior, *Pai e filha*. Mostra-se aí um mar noturno e revolto. Essa cena é incluída imediatamente após a seqüência em que o pai, depois de casar a filha, vai para casa e descasca tranqüilamente uma maçã. Ao mesmo tempo em que nos espantamos com o abismo de deslocamento que se pode ver entre as duas obras, nada nos resta senão silenciar profundamente.

Entretanto, a última imagem da obra que constituiu seu legado, *A rotina tem seu encanto*, revela algo que o próprio Ozu gostaria de nos deixar como testemunho. Na verdade, o diretor repete *Pai e filha*, obra de 13 anos antes, quando representa o pai que volta para casa embriagado, talvez por sofrer saudades. Originalmente, o diretor havia pensado em encerrar esse filme com uma cena indicativa da ausência da recém-casada, como registra o roteiro:

Corredor do andar de cima.

Escuridão...

Quarto do andar de cima.

Flutua no escuro a luz baça de um espelho de corpo inteiro.

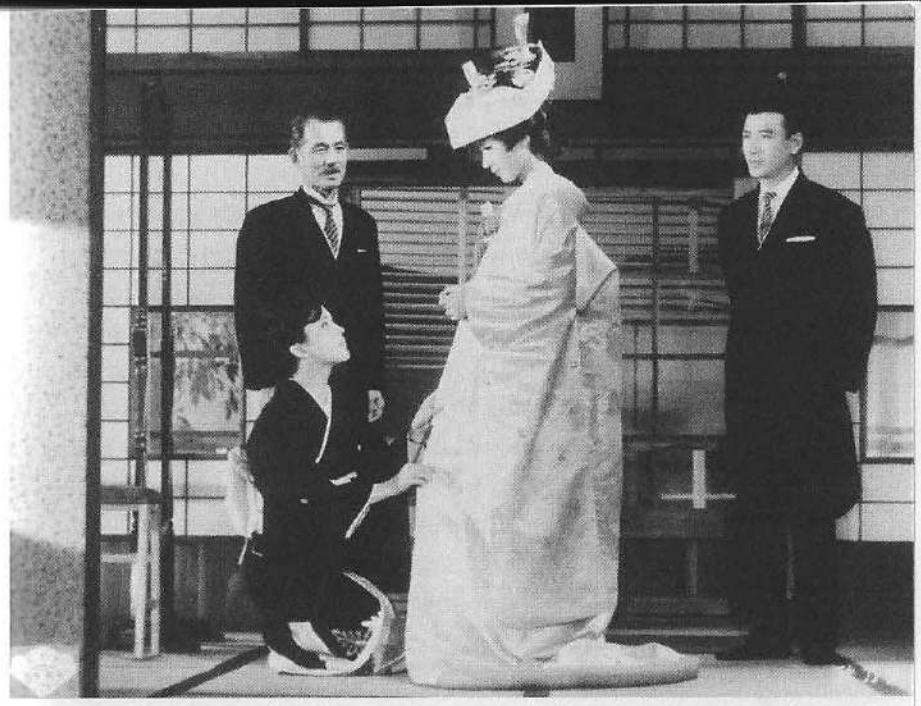
Não existe registro de objeto memorial mais típico de Ozu que a cena final desse filme: o espelho que refletira a moça em quimono cerimonial de casamento encontra-se vazio e agora é contemplado de um ponto de vista incerto, anônimo e impessoal.

Mas o filme foi terminado de fato com outra imagem: depois do espelho de brilho esmaecido, vemos a figura do pai sentado, como se tivesse desmoronado na cadeira da cozinha escura, o que é bem diferente da rubrica do roteiro e foi acrescentado como uma nova última tomada. Por que temos de suportar, quietos, essa imagem ambígua, por demais prosaica e desencantada? Decerto o olhar do próprio Ozu fixava-se na imagem banal daquele pai bêbado depois de casar a filha por simpatizar e compadecer-se profundamente com a estupidez dos homens, que, embora desconheçam a morte que os aguarda, continuam perambulando neste mundo repleto de caos. Este é, inegavelmente, o velado testamento do filme, contudo muito eloqüente e apropriado: a imagem refletida no olhar derradeiro dos iludidos homens que caminham para a morte.

Mesmo assim, a velhice de Ozu foi breve demais. Assim com em seu universo fílmico – e portanto de modo muito apropriado –, enquanto o diretor trabalhava sem cessar repetições e deslocamentos, encontrou, sem perceber, e de modo sereno, a própria morte. Esse era o estilo de viver que Ozu perseguia, do fundo de sua alma. Entretan-

to, o deslocamento provocado pela realidade foi mais brusco do que se esperava, e quando o diretor o percebeu, a morte já o alcançara.

Na primavera seguinte ao lançamento de *A rotina tem seu encanto*, Ozu adoece: portava um câncer maligno. Ainda assim, felizmente, experimentou novamente as quatro estações. No dia em que aguardava seu sexagésimo aniversário, em 12 de dezembro de 1963, Yasujiro Ozu tornou-se uma daquelas pessoas que nunca mais retornam.



A rotina tem seu encanto (Samma no aji)

O envelhecido pai (Chishu Ryu), o filho (Keiji Sada) e sua esposa (Mariko Okada) contemplam a filha (Shima Iwashita) em quimono formal de casamento. A filha chama: "Papai...", iniciando a saudação da separação, mas o pai profere apenas umas poucas palavras casuais: "Ah, já sei... fique firme..." e "Bem, vamos...". Ao mesmo tempo que repete de modo extraordinário a cena de casamento do filme anterior *Pai e filha*, Ozu promove um radical deslocamento, característico do estágio expressivo de sua maturidade.

Sem dúvida, não é fácil falar sobre os filmes do sr. Ozu. Ao mesmo tempo que todos desejam falar sobre eles, acabam, ao contrário, ressentindo-se profundamente com a dificuldade do empreendimento, e no final não têm outro jeito senão servirem-se da expressão tautológica "típico do sr. Ozu".

É como perseguir uma miragem que flutua de modo vacilante num campo primaveril. Ela tremula como água ao longe, mas quando enfim lá chegamos, ela brilha em um além ainda mais distante, desafiando-nos outra vez com sua natureza ilusória. Também eu venho preparando este relato sobre os filmes do sr. Ozu como se perseguisse uma miragem num campo primaveril, ainda que ciente de sua impalpabilidade. Naturalmente, eu seria um tolo ao acreditar que, na qualidade de total estranho, seria capaz de apreender seu universo interior. Não há dúvida de que o sr. Ozu, que amava a banalidade humana, não conteria o riso diante de tamanha pretensão.

Esperei, para começar a produzir este relato, atingir a mesma idade com que o sr. Ozu falecera, talvez por causa da forte lembrança de meus dois encontros com ele, pouco antes de sua morte. Tratando-se de um diretor que ainda em seus últimos anos troçava da própria velhice e procurava abarcar até mesmo a morte no âmbito de sua ironia, achei que não conseguiria discorrer sobre a sua obra se eu próprio não atingisse tal idade.

E, agora, passados quase cinco anos, nem percebi que acabei despendendo um tempo tão longo! Mas não há dúvida de que isso não se deve apenas à grande dificuldade de falar sobre sua obra. Por outro lado, havia dentro de mim o desejo de falar eternamente sobre esse tema.

Se esgotasse todos os aspectos de seus filmes, eles não retornariam ao domínio do além, como a trêmula miragem primaveril. Interpretados por minhas próprias palavras, seriam compreendidos tão particularmente que suas imagens perderiam decerto toda a sua independência, perderiam toda a sua força, desmaiando bem à minha frente.

Conseqüentemente, a única maneira de escrever sobre as obras do sr. Ozu era falar indefinidamente sobre elas, como se fossem inesgotáveis, e assim comprazer-me. Na verdade, mesmo que eu elucidasse uma imagem do sr. Ozu, seria inevitável surgirem reinterpretações paralelas, provocadas pelas repetições e defasagens, e isso, sim, me causaria um contentamento supremo, semelhante àquele de assistir a seus filmes.

Seja como for, o cinema do sr. Ozu é uma realização extraordinária, e se é considerado extremamente complexo, isso não se dá porque sua mensagem seja, em si, de difícil compreensão. Pelo contrário, todas as suas obras são dramas familiares, até simples demais: qualquer um pode apreender a história da separação entre pai e filha que se casa. Porém, quando se trata da linguagem empregada para narrá-los, descobrimo-nos perturbados por sua ilimitada estranheza, invadidos por uma sensação de instabilidade, como se alguém roubasse o chão sob nossos pés. Tudo que posso dizer é que seus filmes tornam-se infinitamente complexos porque desconhecemos o significado de sua persistência em uma forma de expressão indomável e tão estranhável.

Entretanto, não é tão difícil falar sobre o método original que sustenta seu cinema. Descrições repletas de repetições e defasagens,

tramas coordenadas, como se enfatizassem banalidades, câmera posicionada em nível baixo, atores cujos olhares pairam de maneira irreal no ar, mesmo estando de frente para a câmera, falas no limite de monólogos pela inibição da fluência emocional: até que ponto falar desses indicadores significa falar sobre seus filmes?

Tais expressões, que somente podemos qualificar de "típicas do sr. Ozu", sem dúvida não poderiam por si só neutralizar os artifícios que provocam fascínio e arrebatamento e que tornam o cinema um alvo de fruição estética almejado pela maioria dos diretores de cinema. Assim, o sr. Ozu não pretendeu dominar a realidade, nem alcançar catarse dramática, nem chantagear as emoções do espectador. Por que teria o sr. Ozu voltado as costas à gramática do cinema e insistido na expressão esvaziada que valida o estranhamento, mesmo conhecendo muito seus perigos? Considerado uma pessoa conservadora, o diretor só pensava em realizar tranqüilos dramas familiares, mas tudo que posso dizer sobre a razão de sua insistência nessa extraordinária forma de representação é que ela permanece um enigma insolúvel.

No entanto, é certo que eu mesmo, devido aos dois breves, porém inesquecíveis, encontros com o sr. Ozu, procuro aproximar-me o mais possível desse enigma insolúvel, enquanto torno a avaliar de diversas maneiras os filmes que nos legou e, assim, acabei por inventar uma autêntica ficção. Não se trata apenas de lembrar com nostalgia os seus filmes, mas o que provavelmente me fez ingressar nessa ficção, sem sequer perceber, foi o desejo de revivê-los mais uma vez em minha imaginação.

É provável que o diretor percebesse o mundo como caos. E, se-

gundo esse modelo, compreendia o cinema como uma composição caótica, estruturada em uma seqüência de engodos. Também por isso, ainda que minimamente, seu cinema almejava ordenar o mundo, que se refletiria, desse modo, nos limites da tela, irrealmente entretecido de luzes e sombras.

Conseqüentemente, ao fixar seu olhar na tela e flutuar de modo etéreo entre ordem e caos, o espectador era obrigado a compactuar com as imagens ambíguas, de significados infinitamente abertos, dos filmes do sr. Ozu, e a compartilhar, dessa maneira, suas incertezas acerca de nossa existência neste mundo.

Quando os atores fazem flutuar seus olhares vagos, como se espreitassem a superfície de um espelho, sentimo-nos seu alvo, pois trata-se de olhares velados e paradoxalmente voltados para nós. Esse procedimento era outro jogo típico do sr. Ozu, que esperava que dividíssemos com os atores o fardo desta vida incerta e extremamente caótica.

De qualquer forma, no intuito de esclarecer a essência de seus filmes, adotei subitamente uma ficção. Tenho, entretanto, de confessar que ela não passa de uma grande mentira. Não sou capaz de esclarecer satisfatoriamente de que maneira o diretor pressentiu e recebeu a revelação de que este mundo é infinitamente caótico. Ainda assim, não pude deixar de redigir este registro ficcional como uma narrativa imaginária sobre seu profundo desespero inicial ao aperceber-se do caos deste mundo, no momento inaugural em que contemplou esta realidade através da câmera cinematográfica. Depois, ao sobrepor ficção sobre ficção, o sr. Ozu conscientizou-se como diretor de cinema.

Infelizmente, não há qualquer garantia de que minha suposição seja válida. Supondo que, antes de se tornar diretor de cinema, o sr. Ozu tivesse experimentado alguma revelação que indicasse o caos ou a ambigüidade deste mundo, sem dúvida, a ficção por mim elaborada desmoronaria facilmente, e a intenção de desvendar a origem de seus filmes acabaria, por certo, se transformando numa miragem que tremula nas aragens quentes de plena primavera.

Mesmo assim, como prova sua biografia repleta de lacunas, se o próprio sr. Ozu alimentou o desejo de ser conhecido apenas como diretor de cinema e procurou ocultar sua vida privada, sem dúvida devemos voltar nossos olhos somente para o universo de seus filmes, e desse modo nos é permitido construir qualquer rota imaginária de interpretação.

Na verdade, não podemos nos esquecer de que o próprio diretor, embora em tom de brincadeira, deixou registrada a seguinte máxima, que separa rigorosamente o status ficcional do cinema e a vida real:

> Em relação à minha vida pessoal: nas coisas triviais, sigo a moda; nas fundamentais, sigo a moral. Em relação à arte, sigo a mim mesmo (...).

Naturalmente, entregar-se a modas passageiras e seguir ditames rígidos da moral é confessar viver segundo um credo infinitamente comum. Quanto à arte, buscando ser o mais discreto possível ao dizer somente: "sigo a mim mesmo", o diretor tenta guardar um profundo silêncio. Na medida em que o sr. Ozu nada esclarece quando diz "a mim mesmo", podemos entender que, em relação à "arte",

quanto mais perseguida mais se distancia para o longínquo além, como a miragem vacilante de tempo primaveril.

Até que ponto é possível agir como um indivíduo coerente e obstinado quando se tem pela frente o caos deste mundo? Decerto sabedor dessa impossibilidade, o sr. Ozu declarou "Em relação à arte, sigo a mim mesmo". Assim, enquanto libertava-se mais e mais na direção do longínquo além, ele próprio transformava-se numa miragem de campos primaveris.

Tendo vivido a fervilhante era Showa, o diretor conseguiu expressar milagrosamente um universo cinematográfico incomum. Sua tenacidade permitiu-lhe fingir entregar-se ao fluxo da História, embora, pelo contrário, continuasse armado de um anti-historicismo que questionava profundamente a existência do "eu".

Passaram-se já 35 anos desde a morte do sr. Ozu, que descansa eternamente no templo de uma montanha coberta de densa mata, na Kitakamakura onde morou.

Uma bela inscrição encontra-se em relevo em sua lápide de granito: apenas o ideograma *mu*, que, segundo dizem, ele próprio escolheu ainda em vida. Provavelmente refere-se ao *mu* da concepção budista da transitoriedade, *mujô*, "nada-eterno". Mas não consigo deixar de pensar que seria também o *mu* de *muchitsujo* (vazio de ordem, negação da ordem), ou seja, o caos. Essa interpretação provavelmente caracterizaria melhor a ironia pós-morte típica do sr. Ozu, e coroaria de modo muito mais adequado e belo esta minha narrativa ficcional. Lembro mais uma vez aos leitores as palavras que ele proferiu num dia nublado de outono, quando o visitei no hospital universitário:

O cinema é drama, não é acidente.

Essa frase, duas vezes repetida pelo sr. Ozu em seu leito de morte, com uma voz quase inaudível devido à cirurgia que sofrera, tornaram-se para mim como que um testamento. E mesmo agora, passados tantos anos, ecoam em meus ouvidos como uma alucinação, e seu significado permanece incógnito. Por outro lado, não que seja impossível apreender por mim mesmo a revelação oculta nessa frase curtíssima, semelhante a uma máxima.

Contrastando fortemente as palavras "drama" e "acidente", o sr. Ozu distinguiu perspicazmente entre "drama", forma relacionada a nós homens, e "acidente", que não passa de acontecimento casual. Assim, em última instância, o cinema representa os dramas humanos, e por mais que isso produza choque, esse legado na forma de últimas palavras a mim dirigidas revela que não se deve projetar fatos acidentais na tela de cinema.

Ainda assim, não posso simplesmente acreditar que o sr. Ozu, uma pessoa de ironia tão refinada, quisesse nos legar uma mensagem tão óbvia. Não apenas eu, mas quem não ansiaria decifrar o significado oculto nessas palavras?

Recordemos, mais uma vez, quão extraordinário é o estilo dos filmes do sr. Ozu. Trata-se de um espelho abissal que jamais reflete os espectadores que a eles assistem: não somos nós que assistimos aos filmes, mas são os filmes que nos contemplam. Quanto esse aspecto nega a própria existência do cinema!

Na realidade, os filmes do sr. Ozu possuem enredos sem relevos que apenas ligam de modo coordenado acontecimentos banais do

cotidiano e restringem, na medida do possível, as atuações. Nesse sentido, seus filmes estão longe de caracterizarem-se como dramas.

Conseqüentemente, o drama sobre o qual o sr. Ozu me falou em seu leito de morte não se referia, provavelmente, ao drama desenvolvido no filme e em suas narrativas fictícias. O drama dava-se, antes, entre o cinema e o próprio diretor, na forma de uma representação fundada na Ordem, ainda que fugaz. Talvez o que pairava na mente do sr. Ozu, em seu derradeiro momento, buscava expressar que o verdadeiro drama provavelmente não era outra coisa senão anticinema.

Certamente, não há ninguém como o sr. Ozu, que tenha amado tão profundamente o cinema e ao mesmo tempo tenha confessado de modo tão claro seu infinito caos e seus engodos. Não teria o diretor desejado, diante da morte, dizer-nos com alegria que a sua própria obra não fora um acidente, e que conseguira, mesmo a duras penas, criar um drama rigorosamente regido por repetições e deslocamentos para a edificação de uma Ordem?

Ainda assim, o verdadeiro significado das palavras a mim transmitidas como um testamento continua um enigma insolúvel. Tratando-se de um diretor que sempre perseguiu imagens de significados infinitamente abertos, suas derradeiras palavras flutuarão igualmente, de modo vago, como a miragem que se esfuma num campo primaveril e, cortejando sempre uma miríade de sentidos, conduz-nos ao prazer de assistir a seus filmes.

Esta nossa interminável conversa prova que o sr. Ozu, que estava fadado a morrer como todos os seres vivos, continua presente e atesta que suas obras constituem uma arte digna da eternidade.

NOTAS DA TRADUÇÃO

1 Embora o autor, por deferência e familiaridade, refira-se ao diretor sempre como sr. Ozu, passa-se neste ponto a omitir tal forma de tratamento, procedimento mais comum em nosso meio intelectual.

2 O dialeto utilizado, de sabor infelizmente intraduzível, enfatiza o tom humorístico do diálogo.

3 No original, *mu no kûhaku*. Na filosofia zen-budista, o termo *mu* indica um "nada" que, entretanto, não é sinônimo de "vazio" e, dependendo da interpretação, pode até mesmo significar o "Todo" que compreende todas as coisas e seres. Essa, aliás, foi a palavra escolhida pelo diretor para sua pedra tumular.

4 A reforma Meiji iniciou-se em 1868, marcando o fim do período de domínio dos samurais e a abertura do país ao Ocidente. Entre outras mudanças, foram adotadas a Constituição e o sistema legal com fortes influências européias.

5 Período, de 1926 a 1988, em que reinou o imperador Hirohito.

6 Quebras da narrativa linear pela inclusão de tomadas já vistas.

7 Literalmente, *Fim de primavera*.

8 Literalmente, *Tranqüilos dias de outono*.

9 Literalmente, *O gosto do sanma*. Trata-se de um tipo muito comum de sardinha, que remete às refeições do dia-a-dia.

10 *Nagaya* são pequenas habitações construídas lado a lado, em ruas estreitas, geralmente para aluguel. *Shinshi* se refere ao proprietário desse conjunto de construções para famílias de baixa renda.

11 A tradução literal do título seria *Fim de primavera*.

12 *Kishôtenketsu*, é forma estrutural de "quatro andares" do poema chinês, sempre composta de quatro linhas de quatro ideogramas: a primeira deveria ser o prólogo; a segunda, seu desenvol-

vimento; a terceira, uma mudança; e a quarta, uma conclusão. Por extensão, o enredo todo.

13 Filme às vezes referido, no Brasil, com o título *A beleza física*.

14 Recanto principal da sala-quarto de uma casa japonesa.

15 Os termos em japonês são todos derivados do verbo *ver*: *mi-otosu*, *mi-ayamaru*, *mi-wasureru*.

16 "Além", aqui, é traduzido do termo de origem budista *higan*, referindo-se ao mundo que não é o nosso, o dos vivos, ou seja "o outro lado do rio" (mesmo conceito do sânscrito *pâra*). A palavra também designa o mundo onde se encontram os que alcançaram a iluminação (*satori*).

17 O autor refere-se, provavelmente, ao mito de Izanagi e Izanami, deuses criadores do mundo segundo a teogonia japonesa, como atestam os primeiros registros histórico-mitológicoss, o *Kojiki* e o *Nihonshoki*.

18 É hábito japonês que o casal chame os pais de seu cônjuge como se estes fossem os seus próprios.

19 Traduzido ao pé da letra, o título original deste filme seria *Narrativa(s) de Tóquio*.

20 A tradução literal do título (*O gosto do sanma*) nos dá a idéia de sua associação com a rotina e o cotidiano. Ver nota 9 (*supra*).

21 Literalmente, *Tempo de colheita*.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

HAZUMI, Shigehiko. *Kantoku Ozu Yasujirô* (*O diretor Yasujiro Ozu*). Tóquio, Chikuma Shobô, 1983.

YOMOTA, Inuhiko. *Eizôno shôkan* (*O convite da imagem*). Tóquio, Seidosha, 1983.

MAEDA, Hideki. *Ozu Yasujirôno ie – Jizokuto shintô* (*A casa Yasujiro Ozu – Continuidade e permanência*). Tóquio, Shoshi Yamada, 1993.

BORDWELL, David. *Ozu Yasujirô – Eigano shigaku* (*Yasujiro Ozu e a poética do cinema*). Traduzido por Sugiyama Akio. Tóquio, Seidosha, 1992.

INOUE, Kazuo (org.). *Ozu Yasujirô sakuhinshû zen yonkan* (*Obras completas de Yasujiro Ozu– 4 volumes*). Tóquio, Rippû Shobô, 1993-4.

_____. *Ozu Yasujirô – Tôkyô monogatari* (*Yasujiro Ozu– Narrativas de Tóquio*). Tóquio, Liburopôto, 1984.

TANAKA, Masasumi (org.). *Ozu Yasujirô zenhatsugen 1933~1945* (*Pronunciamentos de Yasujiro Ozu – 1933 a 1945*). Tóquio, Tairyûsha, 1987.

_____ (org.). *Ozu Yasujirô sengo gorokushûsei 1946~1963* (*Antologia pós-guerra de Yasujiro Ozu – 1946 a 1963*). Tóquio, Fuirumuâtosha, 1989.

_____ (org.). *Zen nikki Ozu Yasujirô* (*Diários de Yasujiro Ozu*). Tóquio, Fuirumuâtosha, 1993.

FUIRUMUÂTOSHA (org.). *Ozu Yasujirôo yomu* (*Para ler Yasujiro Ozu*). Tóquio, Fuirumuâtosha, 1982.

ATSUTA, Yûharu e HAZUMI, Shigehiko. *Ozu Yasujirô monogatari* (*Narrativas de Yasujiro Ozu*). Tóquio, Chikuma Shobô, 1989.

Era uma vez em Tóquio (Tokyo monogatari)

Sozinho e absorto, o velho (Chishu Ryû) descansa na sala de estar. É como se o tempo houvesse parado. Trata-se de repetição de um cenário do início do filme, no qual o homem fazia, ao lado da esposa, preparativos para viagem. Com a mulher agora falecida, o espaço nada mais é do que a reafirmação de uma ausência.Existe somente, do lado de cá da cena, a fixidez do olhar da esposa, que contempla o marido desde o longínquo além.

1927

Espada da penitência (Zange no yaiba)

Produção: Shôchiku. Argumento: Yasujiro Ozu (baseado no filme *Kick-in*, 1922, de George Fitzmaurice). Roteiro: Kogo Noda. Fotografia: Isamu Aoki. Elenco: Saburo Azuma (Sakichi), Kunimatsu Ogawa (Ishimatsu), Kanji Kawahara (Tojuro Manabe). P&B.

1928

Sonhos da juventude (Wakodo no yume)

Produção: Shôchiku. Argumento e roteiro: Yasujiro Ozu. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Tatsuo Saito (Chokichi Okada), Nobuko Wakaba (Miyoko), Hisao Yoshitani (Heiichi Kato). P&B.

Esposa perdida (Nyôbo funshitsu)

Produção: Shôchiku. Argumento: Ononosuke Takano. Roteiro: Momosuke Yoshida. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Tatsuo Saito (Joji), Ayako Okamura (Yumiko), Shoichi Okajima (detetive), Shuichiro Sugano (ladrão). P&B.

A abóbora (Kabocha)

Produção: Shôchiku. Argumento: Yasujiro Ozu. Roteiro: Komatsu Kitamura. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Tatsuo Saito (Tosuke Yamada), Yurie Hinatsu (Kanako), Hidemaru Handa (Kanzuo) P&B.

Um casal em mudança (Hikkoshi fufu)

Produção: Shôchiku. Argumento: Ippei Kikuchi. Roteiro: Akira Fushimi. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Atsushi Watanabe (Eikichi Fujioko), Mitsuko Yoshikawa (Chiyoko), Ichiro Oguchi (senhorio). P&B.

A beleza da carne (Nikutaibi) [também conhecido como *A beleza física*]

Produção: Shôchiku. Argumento e roteiro: Akira Fushimi, Yasujiro Ozu. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Tatsuo Saito (Ichiro Takai), Choko Iida (Ritsuko), Kenji Kimura (Zenuemon Okura). P&B.

1929

A montanha do tesouro (Takara no yama)

Produção: Shôchiku. Argumento: Yasujiro Ozu. Roteiro: Akira Fushimi. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Tokuji Kobayashi (Tanjiro), Yurie Hinatsu (Somekichi), Mariko Aoyama (Bakuhachi). P&B.

Dias de juventude (Wakaki hi)

Produção: Shôchiku. Argumento e roteiro: Akira Fushimi, Yasujiro Ozu. Fotografia e montagem: Hideo Mohara. Elenco: Ichiro Yuki (Bin Watanabe), Tatsuo Saito (Shuichi Yamamoto), Junko Matsui (Chieko), Chishu Ryu (estudante). 103 minutos. P&B.

Rivais à japonesa (Wasei kenka tomodachi)

Produção: Shôchiku. Argumento e roteiro: Kogo Noda. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Atsushi Watanabe (Ryukichi), Hisao Yoshitani (Yoshizo), Eiko Takamatsu (Ogen). P&B.

Formei-me, mas... (Daigaku wa deiakeredo)

Produção: Shôchiku. Argumento: Chuji Nozu (pseudônimo). Roteiro: Yoshio Aramaki. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Minoru Takada (Tetsuo Nomoto), Kinuyo Tanaka (Machiro), Utako Suzuki (mãe). P&B.

Vida de assalariado (Kaishain seikatsu)

Produção: Shôchiku. Argumento: Yasujiro Ozu. Roteiro: Kogo Noda. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Tetsuo Saito (Shintaro Tsukamoto), Mitsuko Yoshikawa (Fukuko), Tomio Aoki (terceiro filho). P&B.

O ator Tokkan Kozo (Tokkan Kozo)

Produção: Shôchiku. Argumento: Chuji Nozu (pseudônimo). Roteiro: Tadao Ikeda. Fotografia: Ko Nomura. Elenco: Tatsuo Saito (Bunkichi), Tomio Aoki (Senbo), Takeshi Sakamoto (patrão). P&B.

1930

Iniciação ao casamento (Kekkongaku nyûmon)

Produção: Shôchiku. Argumento: Toshio Okuma. Roteiro: Kogo Noda. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Tatsuo Saito (Mitsuo Kitamiya), Sumiko Kurishima (Toshiko), Shinyo Nara (irmão). P&B.

Marchai alegremente (Hogaraka ni ayume)

Produção: Shôchiku. Argumento: Hiroshi Shimizu. Roteiro: Tadao Ikeda. Fotografia e montagem: Hideo Mohara. Elenco: Minoru Takada (Kenji Koyama), Hiroko Kawasaki (Yasue Sugimoto), Nobuko Matsuzono (irmã), Utako Suzuki (mãe). 98 minutos. P&B.

Fui reprovado, mas... (Rakudai wa shitakeredo)

Produção: Shôchiku. Argumento: Yasujiro Ozu. Roteiro: Akira Fushimi. Fotografia e montagem: Hideo Mohara. Elenco: Tatsuo Saito (Takahashi), Kaoru Futaba (senhoria), Tomio Aoki (filho). 64 minutos. P&B.

Esposa de uma noite (Sono yo no tsuma)

Produção: Shôchiku. Argumento: Oscar Shisgall (*From nine to nine*) Adaptação e roteiro: Kogo Noda. Fotografia e montagem: Hideo Mohara. Elenco: Tokihiko Okada (Shuji Hashizume), Emiko Yagumo (Mayumi), Mitsuko Ichimura (Michiko). 65 minutos. P&B.

O espírito vingativo de Eros (Erogami no onryô)

Produção: Shôchiku. Argumento: Seizaburo Ishihara. Roteiro: Kogo Noda. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Tatsuo Saito (Kentaro Yumaji), Hikaru Hoshi (Daikuro Ishikawa), Satoko Date (Yumeko). P&B.

O sopro da sorte (Ashi ni sawatta kôun)

Produção: Shôchiku. Argumento e roteiro: Kogo Noda. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Tatsuo Saito (Kotaro Furukawa), Mitsuko Yoshikawa (Toshiko), Tomio Aoki (filho). P&B.

Senhorita (Ojôsan)

Produção: Shôchiku. Argumento e roteiro: Komatsu Kitamura. *Gags*: Akira

Fushimi, James Maki (pseudônimo de Yasujiro Ozu), Tadao Ikeda. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Sumiko Kurishima (jovem senhorita), Tokihiko Okada (Tokio Okamoto), Tatsuo Saito (Tatsugi Saita). P&B.

1931

A bela e a barba (Shukujo to hige)

Produção: Shôchiku. Argumento e roteiro: Komatsu Kitamura. *Gags*: James Maki (pseudônimo de Yasujiro Ozu). Fotografia e montagem: Hideo Mohara, Minoru Kuribayashi. Elenco: Tokihiko Okada (Kiichi Okajima), Hiroko Kawasaki (Hiroko), Choko Iida (mãe). 75 minutos. P&B.

A tristeza da bela (Bijin aishû)

Produção: Shôchiku. Argumento: Henri de Regnier. Adaptação: James Maki (pseudônimo de Yasujiro Ozu). Roteiro: Tadao Ikeda. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Tokihiko Okada (Okamoto), Tatsuo Saito (Sano), Yukiko Inoue (Yoshie), Sotaro Okada (Yoshida). P&B.

Coral de Tóquio (Tokyo no gassho)

Produção: Shôchiku. Argumento: Komatsu Kitamura. Roteiro: Kogo Noda. Fotografia e montagem: Hideo Mohara. Elenco: Tokihiko Okada (Shinji Okajima), Emiko Yagumo (Sugako), Hideo Sugawara (filho). 90 minutos. P&B.

1932

A primavera das damas (Haru wa gofujin kara)

Produção: Shôchiku. Argumento: James Maki (pseudônimo de Yasujiro Ozu). Roteiro: Tadao Ikeda, Takao Yanai. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Jiro Shirota (Yoshida), Tatsuo Saito (Kato), Setsuko Inoue (Miyoko). P&B.

Eu nasci, mas... (Umarete wa mitakeredo)

Produção: Shôchiku. Argumento: James Maki (pseudônimo de Yasujiro Ozu). Roteiro: Akira Fushimi. Fotografia e montagem: Hideo Mohara. Elenco: Tatsuo Saito (Yoshii), Mitsuko Yoshikawa (esposa), Hideo Sugawara (filho). 90 minutos. P&B.

Onde estão os sonhos da juventude? (Seishun no yume ima izuko)

Produção: Shôchiku. Argumento e roteiro: Kogo Noda. Fotografia e montagem: Hideo Mohara. Assistente de fotografia: Yuharu Atsuta. Elenco: Ureo Egawa (Tetsuo Horino), Kinuyo Tanaka (Oshige), Tatsuo Saito (Taichiro). 90 minutos. P&B.

Até o próximo encontro (Mata au hi made)

Produção: Shôchiku. Roteiro: Kogo Noda. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Yoshiro Okada (mulher), Joji Oka (homem), Shinyo Nara (pai). P&B.

1933

Mulher de Tóquio (Tokyo no onna)

Produção: Shôchiku. Argumento: Ernest Schwartz, *Twenty-six hours*. Roteiro: Kogo Noda, Tadao Ikeda. Fotografia: Hideo Mohara. Montagem: Kazuo Ishikawa. Elenco: Yoshiko Okada (Chikako), Ureo Egawa (Ryoichi), Kinuyo Tanaka (Tokiko). 47 minutos. P&B.

A delinqüente (Hijosen no onna)

Produção: Shôchiku. Argumento: James Maki (pseudônimo de Yasujiro Ozu). Roteiro: Tadao Ikeda. Fotografia: Hideo Mohara. Montagem: Kazuo Ishikawa, Minoru Kuribayashi. Elenco: Kinuyo Tanaka (Tokiko), Joji Oka (Joji), Sumiko Mizubuko (Kazuko). 100 minutos. P&B.

Capricho passageiro (Dekigokoro)

Produção: Shôchiku. Argumento: James Maki (pseudônimo de Yasujiro Ozu). Roteiro: Tadao Ikeda. Fotografia: Shojiro Sugimoto. Montagem: Kazuo Ishikawa. Elenco: Takeshi Sakamoto (Kihachi), Nobuko Fushimi (Harue), Den Ohikata (Jiro). 103 minutos. P&B.

1934

Mãe tem que ser amada (Haha o kowazuya)

Produção: Shôchiku. Argumento: Shutaro Komiya. Adaptação: Kogo Noda. Roteiro: Tadao Ikeda. Fotografia: Isamu Aoki. Elenco: Iwata Yukichi

(sr. Kajiwara), Mitsuko Yoshikawa (Chieko), Den Ohikata (Sadao). P&B.

Uma história de ervas flutuantes (Ukigusa monogatari)

Produção: Shôchiku. Argumento: James Maki (pseudônimo de Yasujiro Ozu). Roteiro: Tadao Ikeda. Fotografia e montagem: Hideo Mohara. Elenco: Takeshi Sakamoto (Kihachi), Choko Iida (Otsune), Hideo Mitsui (Shinkichi). 86 minutos. P&B.

1935

A inocente (Hakoiri musume)

Produção: Shôchiku. Argumento: Sano Shikitei. Roteiro: Kogo Noda, Tadao Ikeda. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Shoko Iida (Otsune), Kinuyo Tanaka (Oshige), Takeshi Sakamoto (Kihachi). P&B.

Kagamijishi

Produção: Kokusai Bunka Shinkokai/Shôchiku. Fotografia: Hideo Mohara. Documentário com o ator Onoe Kikugoro VI. 20 minutos. P&B.

Um hotel em Tóquio (Tokyo no yado)

Produção: Shôchiku. Argumento: (*Whinthat Monnet*) Yasujiro Ozu, Tado Ikeda, Masao Arata. Roteiro: Tadao Ikeda, Masao Arata. Fotografia e Montagem: Hideo Mohara. Elenco: Takeshi Sakamoto (Kinachi), Takkan Kozo (Zenko), Takayuki Suematsu (Masako). 80 minutos. P&B.

1936

A universidade é um bom lugar (Daigaku yoitoko)

Produção: Shôchiku. Argumento: James Maki (pseudônimo de Yasujiro Ozu). Roteiro: Masao Arata. Fotografia: Hideo Mohara. Elenco: Toshiyaki Konoe (Fujiki), Chishu Ryu (Amano), Tokuji Kobayashi (Nishida). P&B.

Filho único (Hitori musuko)

Produção: Shôchiku. Argumento: James Maki (pseudônimo de Ozu). Roteiro: Tadao Ikeda, Masao Arata. Fotografia: Shojiro Sugimoto. Elenco: Shoko Iida (Otsune), Shin' ichi Hinmori (Ryosuke), Masao Hayama (criança). 87 minutos. P&B.

1937

O que foi que a senhora esqueceu? (Shukujo wa nani o wasuretaka)

Produção: Shôchiku. Roteiro: Akira Fushimi, James Maki (pseudônimo de Yasujiro Ozu). Fotografia: Hideo Mohara, Yuharu Atsuta. Montagem: Kenkichi Hara. Elenco: Sumiko Kurishima (Tokiko), Tatsuo Saito (Komiya), Kayoko Kuano (Setsuko). 73 minutos. P&B.

1941

Os irmãos da família Toda (Toda-ke no kyôdai)

Produção: Shôchiku. Argumento e roteiro: Tadao Ikeda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Música: Senji Ito. Elenco: Hideo Fujito (Shintaro Toda), Ayako Katsuragi (sra. Toda), Mitsuko Yoshikawa (Chizuru), Tatsuo Saito (Shin'ichiro). 105 minutos. P&B.

1942

Era uma vez um pai (Chichi ariki)

Produção: Shôchiku. Roteiro: Tadao Ikeda, Takao Yanai, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Música: Kyoichi Saiki. Elenco: Chishu Ryu (Shuhei Horikawa), Shuji Sano (Ryohei), Haruhiko Tsugawa (Ryohei quando criança). 94 minutos. P&B.

1947

Relato de um proprietário (Nagaya shinshiroku)

Produção: Shôchiku. Roteiro: Yasujiro Ozu, Tadao Ikeda. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshi Sugihara. Elenco: Choko Iida (Otane), Hohi Aoki (Kohei), Eitaro Ozawa (pai). 72 minutos. P&B.

1948

Uma galinha no vento (Kaze no naka no mendori)

Produção: Shôchiku. Roteiro: Ryosuke Saito, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu

Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Música: Senji Ito. Elenco: Shuji Sano (Shuichi Amamiya), Kinuyo Tanaka (Tokiko), Chieko Murata (Akiko Ida), Chishu Ryu (Kazuichiro Satake). 84 minutos. P&B.

1949

Pai e filha (Banshun)

Produção: Shôchiku. Argumento: Kazuo Hirotsu, *Chichi to musume (Pai e filha)*, romance. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Música: Senji Ito. Elenco: Chishu Ryu (Shukichi Somiya), Setsuko Hara (Noriko), Yumeji Tsukioka (Aya Kitagawa). 108 minutos. P&B.

1950

As irmãs Munekata (Munekata shimai)

Produção: Tôhô/Shintoho. Argumento: Jiro Osaragi, romance. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Joji Ohara. Montagem: Toshio Goto. Elenco: Kinuyo Tanaka (Setsuko), Hideko Takamine (Mariko), Ken Uehara (Hiroshi Tashiro). 112 minutos. P&B.

1951

Também fomos felizes (Bakushû)

Produção: Shôchiku. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Elenco: Setsuko Hara (Noriko), Chishu Ryu (Koichi), Chikage Ayashima (Aya Tamura). 125 minutos. P&B.

1952

O sabor do chá verde sobre o arroz (Ochazuke no aji)

Produção: Shôchiku. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Elenco: Shin Saburi (Mokichi Satake), Michiyo Kogure (Taeko), Koji Tsuruta (Noboru). 115 minutos. P&B.

1953

Era uma vez em Tóquio ou *Viagem a Tóquio (Tokyo monogatari)*

Também exibido no Brasil como *Contos de Tóquio*

Produção: Shôchiku. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Yamamura. Elenco: Chishu Ryu (Shikichi Hirayama), Chieko Higashiyama (Tomi), Setsuko Hara (Noriko). 135 minutos. P&B.

1956

Começo de primavera (Shôshun)

Produção: Shôchiku. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Elenco: Chikage Ayashima (Masaku Sugiyama), Ryo Ikebe (Shoji), Keiko Kishi (Chio Kaneko). 114 minutos. P&B.

1957

Crepúsculo em Tóquio (Tokyo boshoku)

Produção: Shôchiku. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Elenco: Setsuko Hara (Takako Numata), Ineko Arima (Akiko Sugiyama), Chishu Ryu (Shukichi Sugiyama). 141 minutos. P&B.

1958

Flor do equinócio (Higanbana)

Produção: Shôchiku. Argumento: Ton Satomi, romance. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Elenco: Shin Saburi (Wataru Hirayama), Kinuyo Tanaka (Kinako), Ineko Arima (Setsuko Hirayam). 118 minutos. Cor.

1959

Bom dia (Ohayô)

Produção: Shôchiku. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Elenco: Keiji Sada (Heichiro Fukui), Yoshiro Kuga (Setsuko Arita), Chishu Ryu (Keitaro Hayashi). 94 minutos. Cor.

Ervas flutuantes (Ukigusa)

Produção: Daiei. Argumento: Tadao Ikeda, roteiro de 1934 (*Uma história de ervas flutuantes*). Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Kazuo Miyagawa. Elenco: Ganjiro Nakamura (Komajuro Arashi), Machiko Kyo (Sumiko), Ayako Wakao (Kayo). 119 minutos. Cor.

1960

Dias de outono (Akibiyori)

Produção: Shôchiku. Argumento: Ton Satomi. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Elenco: Setsuko Hara (Akiko Miwa), Yoko Tsukasa (Ayako), Mariko Okada (Yuriko Sasaki), Keiji Sada (Shotaro Goto). 128 minutos. Cor.

1961

Fim de verão (Kohayagawa-ke no aki)

Produção: Tôhô/Eiga Takarazuka. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Asakazu Nagai. Montagem: Koichi Iwashita. Elenco: Ganjiro Nakamura (Manbei Kohayagawa), Setsuko Hara (Akiko), Yoko Tsukasa (Noriko). 103 minutos. Cor.

1962

A rotina tem seu encanto (Sanma no aji)

Produção: Shôchiku. Roteiro: Koga Noda, Yasujiro Ozu. Fotografia: Yuharu Atsuta. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Elenco: Chishu Ryu (Shuhei Hirayama), Shima Iwashita (Michiko Hirayama), Keiji Sada (Koichi). 113 minutos. Cor.

1960

O imprestável (Rokudenashi)

Roteiro: Kiju Yoshida. Fotografia: Toichiro Narushima. Elenco: Hizuru Takachiko (Mube Makino), Shoji Yasui (Shin'ichi), Masahiko Tsugawa (Jin Kitajima). P&B.

O sangue secou (Chi wa kawaiteiru)

Roteiro: Kiju Yoshida. Fotografia: Toichiro Narushima. Elenco: Keiji Sadake (Takashi Kiguchi), Kaneko Iwasaki (Ikudai) Shin'ichiro Mikami (Harada). P&B.

1961

Fim de uma doce noite (Amai yoru no hate)

Roteiro: Kiju Yoshida, Yoichi Maeda. Fotografia: Toichiro Narushima. Elenco: Masahiko Tsugawa (Jiro Tezuka), Teruyo Yamaue (Harumi Nishimoto), Sumiko Hidaka (Hisako Nishiyama). P&B.

1962

As termas de Akitsu (Akitsu Onsen)

Roteiro: Shinya Fujiwara (romance), Kiju Yoshida. Fotografia: Toishiro Narushima. Música: Hikaru Hayashi. Elenco: Mariko Okada (Shinko), Hiroyuki Nagato (Shusaku Kawamoto), Sumiko Hidaka (Otami). 115 minutos. P&B.

1963

Os dezoito arruaceiros (Arashi o yobu jûhachinin)

Roteiro: Kiju Yoshida. Fotografia: Toishiro Narushima. Música: Hikaru Hayashi. Elenco: Tamotsu Hayakawa, Yoshiko Kayama (Miko Kayama), Eiji Matsui. 108 minutos. P&B.

1964

Fuga do Japão (Nihon dasshutsu)

Roteiro: Kiju Yoshida. Fotografia: Toishiro Narushima. Música: Tôru Takemitsu, Masao Yagi. Elenco: Yasushi Suzuki, Miyuki Kuwano, Kyosuke Mashida. 96 minutos. Cor.

1965

História escrita com água (Mizu de kakareta monogatari)

Roteiro: Yojiro Yshizaka (romance), Yoshio Ishido. Fotografia: Tatsuo Suzuki. Montagem: Hiroshi Asai. Música: Sei Ichiyanagi. Elenco: Mariko Okada (Shizuka Matsutani), Ruriko Asaoka (Yumiko Hashimoto), Yasunori Irikawa (Shizuo Matsutani). 120 minutos. P&B.

1966

A mulher do lago (Onna no mizuumi)

Argumento: Yasunari Kawabata. Roteiro: Yoshio Ishido. Elenco: Mariko Okada (Miyako Mizuki), Shinsuke Ashida (Yuzo), Shigeru Tsuyuguchin (Ginpei Momoi). 94 minutos. P&B.

1967

Desejo ardente (Jôen)

Roteiro: Takeshi Tamura, Kiju Yoshida. Fotografia: Mitsuji Kanau. Música: Sei Ikeno. Elenco: Mariko Okada (Oriko), Yoshie Minami (mãe de Oriko), Tadahiko Sugano (Furuhata). 101 minutos. P&B.

A chama e a dama (Honô to onna)

Roteiro: Takeshi Tamura, Masahiro Yamada. Fotografia: Yuji Okumura. Música: Teizo Matsumura. Elenco: Mariko Okada (Tatsuko Ibuki), Isao Kimura (Shingo, Ibuki) Mayumi Ogawa (Shina Sakaguchi). 101 minutos. P&B.

1968

Um caso na neve (Juhyo no yorumeki)

Roteiro: Yoshi Ishido, Kiju Yoshida. Fotografia: Yuji Okumura. Montagem: Kazuo Ota. Elenco: Mariko Okada (Yuriko Anzai), Isao Kimura (Kazuo Imai), Yukio Ninagawa (Akira Sugino). 97 min. P&B. e cor.

Adeus, luz de verão (Saraba natsu no hikari)

Roteiro: Ryusei Hasegawa, Masahiro Yamada. Música: Sei Ichiyanagi. Elenco: Mariko Okada (Naoko Toba), Tadashi Yokouchi (Makoto Kawamura), Paul Beauvais (Robert Fitzgerald). 96 minutos. Cor.

1969

Eros + Massacre (Eros + Gyakusatsu)

Roteiro: Masahiro Yamada, Kiju Yoshida. Fotografia: Motokichi Hasegawa. Música: Toshi Ichiyanagi. Elenco: Mariko Okada (Noe Ito), Toshiyuki Hosokawa (Sakae Osugi), Yuko Kusunoki (Itsuko Masaoka). 202 minutos. P & B e cor.

1970

Purgatório eroica (Rengoku eroika)

Roteiro: Kiju Yoshida, Masahiro Yamada. Fotografia: Genkichi Hasegawa. Elenco: Mariko Okada (Nanako), Naho Kimura (Jyoko), Yoshiaki Makita (Shu). 115 minutos. Cor.

1971

Confissões entre jovens atrizes (Kokuhakuteki joyûron)

Roteiro: Masahiro Yamada, Kiju Yoshida. Música: Sei Ichiyanagi. Elenco: Mariko Okada (Kyoko Ichimori), Ruriko Asaoka (Aki Kaido), Ineko Arima (Makiko, Isaku). Cor.

1973

Golpe de estado (Kaigen rei)

Roteiro: Minoru Betsuyaku. Fotografia: Motokichi Hasegawa. Música: Sei Ichiyanagi. Elenco: Rentaro Mikuni (Kazuki Kitamura), Yasuyo Matsumura (Suzu), Yazue Miyake (jovem soldado), Akiko Kurano (mulher do soldado). 110 minutos. P&B.

1986

Promessa humana (Ningen no yakusoku)

Roteiro: Fukiko Miyauchi, Kiju Yoshida (romance de Shuichi Sae). Fotografia: Yoshihiro Yamazaki. Montagem: Akira Suzuki. Música: Haruomi Hosono. Elenco: Rentaro Mikuni (Ryosaku Morimoto), Sachiko Murase (Tatus). 124 minutos Cor.

1988

O morro dos ventos uivantes ou *Onimaru (Arashigaoka)*

Roteiro: Kiju Yoshida, Yoichi Maeda (romance *O morro dos ventos uivantes*), de Emily Brontë. Fotografia: Junichiro Hayashi. Música: Toru Takemitsu. Elenco: Yusaku Matsuda (Onimaru), Yuko Tanaka (Kinu), Rentaro Mikuni (Takamaru). 143 minutos. Cor.

2001

Mulheres no espelho (Kagami no onnatachi)

Roteiro: Kiju Yoshida, Yoichi Maeda. Fotografia: Masao Nakabori. Montagem: Hiroaki Morishita, Kiju Yoshida. Música: Keiko Harada, Mayumi Miyata. Elenco: Mariko Okada (Ai Kawase), Yoshiko Tanaka (Masako), Sae Isshiki (Natsuki). 129 minutos. Cor.